احدث قصيدة لشاعر المقاومـة

محمود درويش

قتلوك في الوادي ..

- ١ -

ـ هي اول الدنيـــا ،
ومنتصف الطريق انـــا ،
وحبّي ملحمه .
جسمي يرادف كل نافذة محطمه
وشمس معتمة .
عدنا من الموت القديم
بموعد الموت الجديد ...
ولم نمـت .
كل المشانق اوسمه .
وبكلّ ما اوتيت من عسف الحياه
أصيح : فلتحيا الحياه .
النهر ضاعت ضفتـــاه
والرمل يفترس الجباه
وتحالف الشيطان ، في ميدان اعدامي
تحالف والالــه
وانا اصيح .. اصيح :
فلتحيا الحياة !
وانا احب حبيبتي الاولى
وحبي مذبحه .
هي اول الدنيا ...
وكلّ طفولة اخرى ... مِزاج !

- ٢ -

اهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن
أهديك ذاكرتي :
ماذا تقول النار في وطني ؟
ماذا تقول النار ؟
هل كنت عاشقتي
ام كنت عاصفة على اوتار ؟
وانا غريب الدار في وطني
غريب الدار ...

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن
أهديك ذاكرتي :
ماذا يقول البرق للسكين ؟
ماذا يقول البرق ؟
هل كنت في حطّين
رمزا لموت الشرق ؟
وانا صلاحالديـن
ام عبدالصليبيين ؟

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن
اهديك ذاكرتـي :
ماذا تقول الشمس في وطني ؟

ماذا تقول الشمس ؟
هل انت ميتة بلا كفن
وأنا بدون القدس ...

– ٣ –

طلعت من الوادي ...
يقال تضاءل الوادي ... وغاب
وجمالها السريّ لف سنابل القمح الصغيرة
حلّ اسئلـة التراب
هل تذكرون الصيف يا ابناء جيلي ؟
يا كلّ ازهار الجليل
وكلّ ايتام الجليل ..
هل تذكرون الصيف يصعد من اناملها
ويفتح كلّ باب ؟
قالت بنفسجة لجارتها :
عطشت ....
وكان عبدالله يسقيني ،
فمن أخذ الشباب من الشباب ؟!

طلعت من الوادي ،
وفي الوادي تموت ...
ونحن نكبر في السلاسل
طلعت من الوادي مفاجأة
وفي الوادي تموت على مراحل
... ونمرّ عنها الان جيلا بعد جيل
ونبيع زيتون الجليل بلا مقابل
ونبيع احجار الجليل
ونبيع تاريخ الجليل
ونبيعهـا ...
كي نشتري في صدرها شكلا لمقتول
يقاتل ..

– ٤ –

لم اعترف بالحبّ عن كثب
فليعترف موتي
وطفولتي – طروادة العرب –
تمضي ... ولا تأتي

كلّ الخناجر فيـك ...
فارتفعي
يا خضرة الليمون
وتوهجي في الليـل ...
واتسعي
لبكاء من يأتـون !..

الريح واقفة على خنجر
ودماؤنـا شفق
لا تحرقي منديلك الاخضر
الليل يحترق ...

طوبى لمن نامت على خشبه
ملء الردى .. حيّه !
طوبى لسيف يجعل الرّقبه
انهار حريّه

لم نعترف بالحبّ عن كثب
فليغضب الغضب
نمشي الى طروادة العرب
والبعد يقترب ...

– ٥ –

لا تذكرينا ...
حين نفلت من يديك الى المنافى الواسعه
انا تعلّمنا اللغات الشائعه
ومتاعب السفر الطويل الى خطوط الاستواء
والنوم في كلّ القطارات البطيئة والسريعه
والحب في الميناء ...
والغزل المعد لكل انواع النسـاء
اناّ تعلمنا صداقة كل جرح
ومصارع العشّاق
والشوق المعلب ...
والحساء بدون ملـح
– يا ايها البلد البعيد
هل ضاع حبي في البريد ؟
لا قبلة المطاط تأتينا
ولا صدأ الحديد
ونصيبنا منها ... خيال

كل البلاد بلادنـا
لا تذكرينا ...
حين نفلت من يديك الى السجون
انا تعلّمنا البكاء بلا دموع
وقراءة الاسوار والاسلاك والقمر الحزين
حريـة
وحمامـة ...
ورضا يسوع
وكتابة الاسمـاء :
عائشة تودّع زوجهـا
وتعيش عائشة ..
تعيش روائح الدم والندى والياسمين ...
– يا ايها الوجه البعيد
قتلوك في الوادي ،
وما قتلوك في قلبي ،
أريدك ان تعيـد
تكوين تلقائيتي –
يا ايها الوجه البعيد !
... ولتذكرينـا
حين نبحث عنك في لحم الخنادق
ولتذكرينا
حين نبحث عنك تحت المجزره .

وليبق ساعدك المطل على هدير البحر والدم
في الحدائق
وعلى ولادتنا الجديدة ـ
قنطره !
ولتبق كل زنابق الكفّ النّبية في حديقتها
فانّا قادمونـــا ...
من يشتري للموت تذكرة سوانا اليوم من ؟
نحن اعتصرنا كلّ غيم خرائط الدنيـــا
واشعار الحنين الى الوطن ،
لا ماؤها يروي ... ولا اشواقها تكوي
ولا تبني وطــن .
ولتذكرينا ....
نحن نذكرك اخضرارا طالعا من كل دم
طيــن ... ودم
شمس ... ودم
زهر ... ودم
ليل ... ودم
وسنشتهيك ـ وانت طالعة من الوادي
ونازلة الى الوادي
غزالا سابحا في حقل دم
دم
دم
دم ...

ـ ٦ ـ

يا قبلة نامت على سكين
سلطانة القبــل
من يذكر الطعم الذي يبقى ـ ولا تبقين ـ
كفواكه الامــل
ـ انا كبرنا أيهــا المسكين
قالت لي الدنيـــا
ـ وحبيبتي ؟
ـ لا يكبر الموتى
ـ واقماري ؟
ـ سقطت مع الدار ...
يا قبلة نامت على سكين
هل تذكرين فمي ؟
اني احبك حين تحترقيــن
هل تحرقين دمي ؟
كالزنبق اللاّذع ؟..
واحب موتك حين يأخذني الى وطني
كالطائر الجائع
يا قبلة نامت على سكين ...
البرتقال يضيء رغبتنــا
البرتقال يضيء
والياسمين يثير عزلتنا
والياسمين رديء
يا قبلة نامت على سكين ...
تستيقظين على حدود الغد
تستيقظين الان

وتبعثرين الساحل الاسود
كالريح والنسيان
يا قبلة نامت على سكين ...

ـ ٧ ـ

كبر الرحيل ...
كبر اصفرار الورد يا حبي القتيل ..
كبر التسكع في ضياء العالم المشغول عني ...
كبر المساء على شوارع كلّ منفى ...
كبر المساء على نوافذ كلّ سجن ...
وكبرت في كل الجهات
وكبرت في كل الفصول ...
واراك :
تبتعدين ... تبتعدين في الوادي البعيد
وتغادرين شفاهنا ...
وتغادرين جلودنـــا
وتغادرين ... وانت عيــد
واراك :
اشجار النخيل
سقطت . وماذا قال عبدالله ؟
ـ في الزمن البخيلَ
يتكاثر الاطفال ، والذكرى ، واسماء الاله
واراك :
كل يــد تصيح هناك : آه
كنا صغــارا ـ
كانت الاشياء جاهزة ـ
وكان الحب لعبه
واراك :
وجهي فيك يعرفنـــي
ويعرف كلّ حبّه
من شاطيء الرمل الكبير ،
وانت تبتعدين عني .
والموت نسبه !.
واراك :
احنت غابة الزيتون هامتها لريح عابره
كل الجذور هنـــا ...
هنا كل الجذور الصابره
فلتحترق كل الرياح السود في عينين معجزتين
يا حبي الشجاع ...
لم يبق شيء للبكاء
الى اللقـــاء
الى اللقـــاء
كبرت مراسيم الوداع
والموت مرحلة بدأناها
وضاع الموت ... ضاع
في ضجة الميلاد ،
فامتدّي من الوادي الى سبب الرحيل
جسما على الاوتار يركض كالغزال
المستحيل !...

محمود درويش

مُناقشات الثورة والأدب...

عــودة الى « ثورة الاشياء »

بقلم مطاع صفدي

لا ينكر ان مقالاتعدد « الاداب » الممتاز عن الثورة الثقافية العربية قـد اثارت وما تزال تثير ، ردود فعل مختلفة ، اهمها ، ولا ريب تلـك التعليقات التي صدرت عـن بضعـة اقلام تنتمي جميعها الـى ارومة فكريـة محددة في البيئة الثقافية المصرية ولقـد كان آخرها قلم الاستاذ محمود امين العالم ، الذي لم يشأ ان يفوته ركب المساهمة في الجدل العام حول هذا الموضوع ، فانبرى يعرض لوجهـة نظره في مفهوم الثورة الثقافية ، والثقافـة الثورية ! ثم اخذ يعلق على مقالات العدد الممتاز. وتوقف قليـلا حول مقالي ، واستفزته بعض افكار هذا المقال ، كمـا استفزت في العدد السابق زميليه عبدالجليل حسن وجمال الشرقاوي، ولست هنـا بصدد رد على نقـد الاستاذ العالم لمقالي ، الا كمدخـل واثارة لموضوع اعم من هذا الجدل ، اثارته في خاطري ، ولا شـك ، اصداء المشكلة التي تناولها العديد من الكتاب حول الثورة الثقافيـة العربيـة .

ولأبدأ الآن في مناقشة بعض النقـد الموجه الى مقالي ، والـذي كتبه الاستاذ العالـم .

اولا ، وبعـد ان يوافق الناقد على مدخل المقال ، ويعرض لجانب من خلاصة الفكرة الموجهـة للبحث بصورة عريضة تفقد البحث ملامحه الخاصة الدقيقة ، يفاجئنـا الناقد باستنتاج ، وهـو انني ما دمت قد ثرت على الالفاظ فانني اطالب بحذفهـا ! ثم يسارع بالموعظة قائلا :

« ولكن هل يعني هذا ان نتخلى عن الالفاظ ، والالفاظ كما نعلم هي حاملـة المفاهيم والتصورات والقيم ، ام نصارع بالفكـر والنضال العملي من اجل الوضوح الفكري .. الخ » والعجب هو ان ما قصدته كهدف عام في هذا المقال هـو الذي يتبناه الكاتب كموقف يعاكس موقفي فانساءل بدوري ، وكيف يكـون الوضوح الفكري ، يا استاذ عالـم ، ان اصبحت اللغـة الايديولوجية والسياسية اليومية عبارة عن عملـة من الالفاظ الفاقدة لكل صلـة لها بالممارسة العمليـة ، وهل يمكن لايـة فكرة واضحـة ان تعتمد في وضوحهـا على ترداد الالفاظ ،ام في علاقة الانارة للاشياء التي تعنيهـا هذه الالفاظ ؟

وكأن الاستاذ العالم احس ان افكـار المقال قد تتوجه الى نفـي اهميـة المنظومـة الفكريـة التي تؤلف عقيدة الثورة .. فقال « كيف يتم التواصل الانساني ، والممارسة الثورية بغيـر منظومـة فكـريـة واضحة » . واتساءل بدوري ايضا ما هي تلك العبارات الواردة فـي مقالي والتي توصي بهدم العقائـد التي يحرص عليها الناقد ؟ اولم يلحظ سيادته ان واقـع هذا المقال مـن الاساس لا يتوجه الى مضمون الالفاظ بقدر مـا يتوجه الى طريقـة استعمال هذه الالفاظ ، سواء كانت في منظومة ايديولوجية ، او في خطاب سياسي ، او مقال فكري موجـه ؟ فما الفائدة من ترداد القاموس الماركسي المحبب للثوريين هذه الايـام بدون قدرة حقيقية على استيعاب مضمـون النقد الماركسي ، واسس منهجه التحليلي ، التاريخي الاجتماعي ؟

رجائي الى الاستاذ العالم الا يدع ذهنه ينصرف الى عادات الكتابة والنقـد المعروفـة تماما في اجوائنـا نصف المثقفة . انه يجزم حقا، بينه وبيـن نفسه ، ان المقال موجه ضد (عقيدته الماركسية) ، وهـو ما لـم يكـن قصـد المقال اطلاقـا ، ان لم يكـن العكس تماما ، وانما هو موجه الى تحويل الماركسيـة وسواهـا الى عملة لفظية لتدعيم مواقف وسلوك ، مرتبطـة بمصالح سياسية وصراعية معينة .. اقول يسارع النـاقـد الى جزم جديد قائلا « ان الاستاذ مطاع صفدي يحررنا من عبوديـة اللفظ المجرد ليسلمنا الى فوضوية الشيء غير المحدد وعماء الممارسة العشوائيـة .»

اعتقـد ان اول درس تقدمه النظريـة الماركسية لدارسيها هـو التحرر من المفاهيم المجردة ، والعودة الى اصول الاشياء . ذلك ان مثل هذه العودة لا توقعنـا في الفوضوية والممارسة العشوائية ، بل تقدم لنا المقاييس الحقيقيـة لصحـة افكارنا ، وقدرتهـا علـى عكس الواقع وانارته وتغييره . ومن يقرأ عبارة الاستاذ العالم ، يحسب انه رجـل مثالي من اتباع (كانت) او (هيجل) اللذين تخيفهمـا دائمـا فوضى الاشياء ، فيحذفانها هي وعالمهـا الخارجي (وخاصة هيجل لكي نكون امينين للفلسفة) . واعتقـد ان الاستاذ العالم يستطيـع ان يكتشف بسهولـة بالغـة ، وهـو في الاساس دارس للفلسفة ، ان العنـوان الحقيقي للماركسية هو انهـا منهج في الممارسة ، وليست منظومة مـن الافكـار المجردة التي يهمها مجرد التطابق مع ذاتها على طريقة ديكارت ولايبنيفر ، فما الذي يجعل منهجا ثوريا حقيقيا ؟ اليست قدرتـه على فهم حركـة الجدلية في ارض التاريخ والواقع الاجتماعي ؟ فالعودة الى الممارسـة لا تغني في التحليل الاخير ، القول بفوضى الاشياء ، ولكـن جعل الاشيـاء مقياسـا للاعمال ، وليس العكس . ولا ادري كيف يمكـن لماركسي عريق ان تفوته مثل هذه البديهيات في المذاهب الواقعية عامة، والماركسية خاصة ،الا اذا كـان لا يعجبه الا ان يرى ما يحب ان يـرى فيمـا يقـرأ . الى هنـا يمكـن الصبر على مناقشة آراء الاستاذ العالم، ولكن عندما ينجرف باستنتاجاته الخاصة لينتقل من الرد المجرد الـى النكتة ، فيتبنى فجأة لوثة جورج طرابيشي التي صفق لهـا بعض زملاء العالم من ماركسيي القاهرة ، ويكتب هكذا « ان ينقلنا (اي الكاتب) من لعبة الفاظ الى لعبة مكعبات شيئية ! ان يتحدث كانما العالم العربي يبدأ من الصفر فكـرا ونضالا الخ .» ومشكلة « البدء من الصفر » هذه راحت تستهوي عقولا من مقياس جورج طرابيشي الى مقياس امين العالم، وكادت هكذا ان تصبح اسطورة اعلاميـة جديدة وتحريمـا فوقيا جديدا يوجه الى كل من يحاول اعادة نظـر علمية ب « منجزاتنا » الفكريـة والنضاليـة . وبالتالي فلتقم اذن القيامة على رأس ذلك « الملحد » الجديد بالانظمة الفكرية والسياسية التي تعم عالمنـا العربي المجيد .

وبالرغم من انني لا احب لنفسي ان ادفع عنهـا تهمة هذا الالحاد بما كـان قائمـا حتى النكسة ، وما هـو مستمر بعدهـا كمـا كان قبلها، الا انني لا ارضى لذاتي كذلك مثل هذا « الموقف الانفعالي » ، الـذي عبته على غيري ، وعبرت عـنه ضمن مقال واضح نشرته على صفحات هذه المجلة منذ شهور قليلة . ولو تريث الاستاذ العالم قليـلا لقرأ بيـن اسطـر مقالي عبارات كثيرة تتناول استهجان مثل هذا الموقف . فمثلما عبت على بعض الثوريين الديماغوجيين اخذهـم بمنظومـات الالفاظ ، والابقاء على فساد الاشياء تحتها ، فانني عبرت بكل وضوح عن المـوقف المشابـه لدى العاطفيين من الثوريين الذيـن ينادون الان بشعـار

ــ التتمة على الصفحة ــ ٦٦ ــ

عــن الثورى الجديد .. والثورة !

بقلم سامي خشبة

استخدم الدكتور حليم بركات في كلمته التي نشرت في عدد يونيه (حزيران) ١٩٧٠ من الآداب والتي يعلق فيها على نقاط خاصة به جاءت في مقال للدكتور احسان عباس وفي مقال آخر لكاتب هذه السطور نشرا في عدد « الثورة الثقافية » ، استخدم في تلك الكلمة بحربة يحسده عليهــا الثوريون اوصاف « الرجعية » ،« الشوفينية » ، « الرجعيــة المتخفية تحت ستار من التقدمية » ، لكي يصف موقفا اتخذه كاتبهذه السطور عن روايتيه « ستة ايام » ، « عودة الطائر الى البحر » ، وفي الروايتين ـ تلخيصا للموقف السابق ـ يقدم حليم بركات صورة لموقف بطله : في « ستة ايام » كان بطله ممزقا بيــــن صراعه ضد العدو الصهيوني الذي يهدد قريته بالفناء ان لم تستسلم وبين صراعه ضــد القيم الاجتماعية والروحية المتخلفة السائدة في مجتمعه وقريته ،وفي « عودة الطائر الى البحر » قرر بطله ـ هزيمة حزيران ـ أن يركز اهتمامه على تلك القيم المتخلفــة التي كانت فيمــا يراه سببا للهزيمة ، خاصة وان كل الحركات التي تدعى الثوريــة في الوطن العربي ـ كما يعتقد ـ انمــا تكرس تلك القيم نفسهــا وتفكر من ضمن اطارها ، وعلى هــذا فقــد حمل هــو عبء مواجهتهــا ، اي انه قد حمل عبء « تحضيرنا » للمعركــة القادمة ، بعــد ان يهزم قيمنــا المتخلفة .

وحليم بركات يقدم في كلمته تلك تصوره عن « الثوري الجديد » وهــو بلا شك يعتقــد انه هــو نفسه « ثوري جديد » ، والحق انني لم اكــن اعرف عن حليم بركات اكثر مــن انه مؤلف هاتين الروايتين وانه يكتب دراسات بدأ يهتم فيهــا مؤخرا بقضية فلسطين والثورة العربية. والحق ايضــا ان كلمته تلك اغرتني بمحاولة التعرف اكثر على عقلية هذا الذي يتحدث عــن الرجعية والسلبيــة الشوفينية فيما هو يعتقــد فيما عبر عنه من خلال بطل روايته « عودة الطائــر » مــن ان بلادنــا سفينــة تبحــر بلا هدف طول تاريخهــا فوق بحار الرعب والجهــــل والخرافة ، وبينمــا هو ـ اي المؤلف نفسه ـ يبنى عقلية بطله وعالمه الروحي الداخلي من شتات عناصر ثقافية متناثرة تنتمي الى ثقافات غربية كلهــا ، وليس فيهــا اثر ـ اي أثر ـ لثقافته القومية ، الا في اشارة عابرة يخطىء فيهــا بتاريخ بلاده حين يقول ان تيمورلنك قد فتح بغداد وحرق مكتباتهــا (ص ٢١ من عودة الطائر) .

* * *

في كلمــة الدكتور حليم بركات تلــك نقرأ سطورا تقول :

.. « ان الايجابيين الذين يطمسون عيوبنا ويتجاهلونها ،وينسبون الينا فضائل لا نملكهــا ، ويتعاونــون مع مؤسساتنا الهزيلة او يسايرونها هم السلبيــون الحقيقيون ، لانهم بذلك يخدرون ويضللون ويعرقلــون بدء حيــاة جديدة هي غير هذه الحياة الهزيلــة التي نحياهــا . ان الثوري لا يتجاهل الواقع ويلح على تجاوزه ».

والحق ان حليم بركات لا يطمس عيوبنــا وانمــا هــو لا يرى فينا غير العيوب ، وهــو لا ينسب الينــا فضائل لا نملكهــا لانه لا يــرى فينا فضيلــة ما (وهذا مــا سوف نراه مــن قراءة مستأنية لدراسة نظريــة له نشرهــا في مجلة مواقف) . والدكتور حليم بركات ايضــا لا يعتقد بالطبع انه يتعاون مــع اي مؤسسة هزيلة ، ذلك انه « يعمل » فــــي الجامعــة الاميركيــة في بيروت . وهذه الجامعــة الاميركية مؤسسة غير هزيلة بالطبع . وكيف تكون كذلك ومجلس امنائها يضم (كما يمكنك ان تعرف عن دليل الجامعة)

● هواردبايج (نائب رئيس المجلس) نائب رئيس ومدير شركــة ستاندرد اويل اوف نيوجرسي ، احدى الشركات المساهمة الرئيسية في استغلال بترول الشرق الاوسط .

● الفرد هوازار (امين صندوق المجلس) نائب الرئيس التنفيذي لشركــة بنك الكيمياء في نيويورك .

● دافيد دودج (عضو المجلس) احد كبار موظفي شركة التابلاين فــي بيــروت .

● الفرد هاول (عضو المجلس) نائب رئيس « ذي فيرســـــت ناشونال سيتي بنك » احد اضخم ثلاثة بنوك اميركية ساهم في ملكيــة اكبر شركات البترول والنقل في الشرق الاوسط .

وهذه الجامعــة نفسهــا التي قال عنهــا وليام سكرانتون(الممثل الشخصي للرئيس الاميركي ريتشارد نيكسون) انها « استثمار طيب ويجب ان ندعمه » وقال عنهــا « لولا وجود الجامعــة الاميركية فــي بيروت لازداد التوتر في منطقــة الشرق الاوسط ».

هذه مؤسسة غير هزيلة لا يرى الدكتور حليم بركات غبارا فـــي التعاون معهــا او العمل بهــا والانتشار في كل مكــان باسمها ، بمــا في ذلــك مخيمــات النازحيــن الفلسطينيين العرب مثلمــــا نــرى فــي دراسته « الطريفــة » عن « النزوح والاقتلاع » .

اما المؤسسات « الهزيلة » الاخرى : الدين والدولــة والعائلــة ومؤسسات التربيــة والاحزاب شبه الثورية والانظمة الانقلابية (كمـــا يسميها) فهــو قد قطع كل علاقــة له بهــا .. او انــه لم يكــن له بها ايــة علاقــة .. ذلك لانه ثوري جديد (!) او انه ممن يحملون « الفكر الثوري الجديد الذي بدأ يتبلور بعد حرب الخامس من حزيران » اذا اخذناه بكلامه . فمــا هــو تصوره الفلسفي عــن ذلك الثوري الجديد ـ بكلامــه ايضــا ؟.

للدكتور بركات كما قلت « دراسات » نظرية ، فهــو استاذ علــم الاجتمــاع في الجامعــة الاميركية ، وبعض هذه الدراسات ينشرها في مجلة « مواقف » . وفي العدد السادس من هذه المجلــة دراسة لـــه عنوانهــا « الاغتراب والثورة في الحياة العربية » ، يقول فيه :

.. « وفي رأيي ان المتمرد الثوري الاصيل مبدع يتجاوز الاشكــال والانمــاط الموروثة ويرفض ان يقولب ضمن اطارات ضيقة . انــه تلقائي وعفوي ومغامــر يتجاوز الحدود المألوفــة ، انه مكتشف دائم ».(ص٣٦).

هكذا اذن يصبح الثوري تلقائيا وعفويا ومغامرا ، بينمــا نحن نظن انه اذا كانت الثورة هي علم تغيير المجتمع ، فــلا بد للثوري ان يكــون عالمــا بالمجتمع الذي يريــد ان يغيره ، قديرا على « التنظيم » لكــي يستطيع ان ينظم القوى الثوريــة في المجتمع حتى تكــون قادرة علــى مواجهــة الدولة الرجعية المنظمة ، قديرا على التخطيط للعمل الثوري حتى يجنب الثورة أن تدفع ثمن حركات « عفوية » لا تكون نتيجتهــا الا اجهاض الثورة وبعث اليأس في قلــوب جماهيرهــــا واتاحة الفرصة لاعدائهــا لتصفيــة مراكزها ، قديــرا على التخطيط للمستقبل حتـــى يضمن للثورة ان تسير وفق « نسق » معين يضمــن للمجتمع ان يبــدأ ثورته عن الاساس ، وان يتدافع المد الثوري باحكام حتى يكتسح كل ما هــو عفن في معدلات متساويــة في جميع المجالات . اما الدكتور حليــم بركات استاذ « علم الاجتماع » في الجامعة الاميركية فهــو يقول لنــا ان الثوري تلقائي وعفوي ومغامر : لا يرفض التراث فقط ، ولكنــه لا يؤمن بشيء لانه تلقائي يخضع للخطــة المباشرة ، وهو لا يتصرف وفقا لفهــم علمي للواقع ولا يهدف الى هدف واقعي سبق له دراسة امكانية الوصول اليه في ظروف محددة ومن خلال طاقات محددة ، لا يفعل شيئا عن ذلــك لانه عفوي ؟ وهو لا يرتبط حقــا بقضية ما ، بل انه قــد يضرب لحساب نفسه الانانيــة الضيقــة وقد يؤجر طاقته لحساب آخرين اذا لم يجــد « خناقة » ما يشترك فيهــا ، يفعل ذلــك لانه مغامر .. ومع ذلــك يعتقد الدكتور حليم بركات انه « ثوري جديد ».

اذا كــان هذا هو فهم حليم بركات للثوري ، فكيف فهمه للثورة ؟ يقول الدكتور في نفس الدراســة :

.. « ان الانسحاب حل مؤقت . وفي التاريخ الحديث ادلة على

ـ التتمة على الصفحة ٦٨ ـ

الارهاب الفكري سلاح مفلول

بقلم جورج طرابيشي

في العدد الخاص الذي كرسته «الآداب» لمسألة «الثورة الثقافية العربية» نشرنا مقالا تحت عنوان «اساطير المثقفين» حاولنا فيه، بالقدر المتاح لنا، أن نرض هلوسات نمط معين من المثقفين العرب، وعلى وجه التحديد هلوساتهم او عملقاتهم الايديولوجية.

ولقد خيل الينا آنذاك ان السمة الاولى لهؤلاء المثقفين هي امتهان صناعة الاساطير وترويجها.

ويبدو الان اننا كنا في ظننا هذا مخطئين.

فقد كان ينبغي ان نضيف بأنهم امتهنوا أيضا صناعة الارهاب الفكري.

وقد انتبهنا الى هذا التقصير بعد ان طالعنا ما نشره احد اولئك المثقفين، الاستاذ مطاع صفدي، في عدد تموز ١٩٧٠ من «الآداب»، دفاعا عن الحق «غير القابل للاستلاب» في الهلوسات الايديولوجية.

والحقيقة أن اللوم في ذلك التقصير يقع علينا وليس على أحد سوانا.

فقد كان ينبغي ان ندرك من الوهلة الاولى، ودونما حاجة الى دليل جديد كذاك الذي قدمه الكاتب في عدد تموز من «الآداب»، ان التتمة الطبيعية، المنطقية، بله الحتمية، لامتهان صناعة الاساطير هي امتهان صناعة الارهاب الفكري.

فالاساطير، بحكم أنها أساطير، عرضة على الدوام لان يفتضح أمرها. وكذلك شأن مروّجها.

وعندما تعيي الحيلة الساحر المشعوذ ويسقط الامر من يده، يصبح امام أمرين لا ثالث لهما: اما ان يعدل عن السحر والشعوذة، واما ان يلجأ الى ارهاب القوة العارية ليفرض على الناس الاستمرار في احترام الاعيبه وخزعبلاته.

ولهذا يمكن القول بلا حرج ان في جلد كل ساحر ارهابيا، وان في كل اسطورة بذرة عنف، وان انتقال هذا العنف من حالة الكمون الى حالة السفور مشروط فقط بقبول الناس وتصديقهم، وان آلية الارهاب لا تشرع بالتحرك العلني الا في اللحظة التي يتداعى فيها قبول الناس وتصديقهم الى درجة لا يعود معها مفر من العنف العاري الذي لا تموهه اي ايديولوجيا.

ولا جديد في هذا اصلا. فالحكومات الدكتاتورية على مر التاريخ لم تكن الا حكومات افتضح امر اساطيرها التبريرية او أعوزتها الحجة وانفض من حولها قبول الناس وتصديقهم، فلجأت الى لغة الارهاب السافر.

وبمثل هذه اللغة آثر الاستاذ مطاع صفدي ان يرد علينا. وهو باختياره هذا لا يرهبنا – لانه لا يملك لحسن الحظ آلة عنف الدولة – وانما يؤكد ان هناك فعلا اساطير قد افتضح شأنها، وان هذه الاساطير ما عادت تستطيع أن تمارس دورها المنوط بها بقوتها الذاتية، وان تجارتها قد بارت وصار لزاما على اصحابها أن يشهروا الهراوات كي يبقوها قيد التداول.

ونظرا الى ان الكاتب لا يملك آلة عنف الدولة كما ذكرنا، فانه مضطر بحكم الضرورة الى اللجوء الى ارهاب من نوع آخر.

والارهاب الفكري مطية ذلول لكل مفكر (١) لا يملك من قوة الحجة ما يغنيه عن هراوة بسمارك، ولا يملك من قوة بسمارك وحيلته ما يغنيه عن قوة الحجة.

ولنفكك الآن آلية هذا الارهاب لدى الكاتب.

ان نقطة الانطلاق ونقطة الوصول معا عند الكاتب هما التشكيك في وحدويتنا، والتشكيك في وحدوية كل من يجرؤ على التعرض بالنقد الى الكاتب والى كل مفكر من مدرسته.

ووحدوية الكاتب هذه قابلة تماما لان توصف بانها «وحدوية بابوية».

فمعتقدات الكنيسة الكاثوليكية تنص على ان البابا، لمجرد انه بابا، معصوم عن الخطأ.

ولسان حال الكاتب يقول: انني وحدوي، ولمجرد انني وحدوي، فأنا معصوم عن الخطأ.

ومعادلة الكاتب في «الوحدوية البابوية» لا تتوقف عند هذه الحدود. بل تراه يستأنفها ليكتشف مجاهيل جديدة. ومن قبيل ذلك محاجته هذه:

ما دمت معصوما عن الخطأ لانني وحدوي، فأن كل نقد يوجه اليّ لا بد بالضرورة ان يكون صادرا عن انسان غير وحدوي.

وقد يبدو مثل هذا الكلام غير قابل للتصديق. ولكن لنستمع الى الكاتب وهو يقول بالحرف الواحد: «لا بد ان نتوقف قليلا على ما كتبه جورج طرابيشي وهاجم المثقفين العرب (٢)، وانتقى منهم ثلاثة، هم مطاع صفدي ونديم البيطار وعصمت سيف الدولة. واول ما يطالعنا في هذا الصدد هذا التساؤل: ولماذا هذا الانتقاد؟ ألان هؤلاء الكتاب تجمعهم الدعوة الى الوحدة العربية؟ ألان النزعة القومية ما زالت لها اهميتها لديهم الى جانب جميع ما ينقل ويترجم عن مختزلات الماركسية؟».

ولننظر ايضا الى هذا الاسلوب في دفاع الكاتب عن الدكتور نديم البيطار: «مسكين يا دكتور بيطار! لقد كان ذنبك عمليا انك حاولت ان تعطي علما اجتماعيا كاملا للثورة، وذنبك سياسيا، وهذا هو الاخطر لدى بعض المتمركسين، انك وحدوي، وانك قد اعلنت في مقال اخير لك انه لا بد من الارتباط بالثورة الناصرية الوحدوية!(٣)».

نحن اذن امام ارهاب فكري عار، يسمي نفسه بنفسه بكل صفاقة وبلا وساطة.

ونحن لسنا على استعداد للدخول في نقاش مع الكاتب قبل ان نضع حدا لهذا الارهاب، بله هذا الابتزاز الفكري.

اننا نرفض الارهاب في الفكر كما نرفض البابوية في مسألتي الوحدة والاشتراكية.

اننا نرفض محاكم التفتيش ومنطق محاكم التفتيش.

ونرفض بعد هذا وقبل هذا الوصاية على الوحدة وعلى فكر الوحدة.

وبوجه خاص نرفض ان تكون الصفة الوحدوية في الفكر كما في السياسة احتكارا مسبقا لفئة دون غيرها.

ويقيننا الراسخ ان الوحدة العربية لن تتحقق، في المستوى الراهن من تطور الثورة العربية، الا على انقاض الهلوسات الايديولوجية لبعض المفكرين، بله على الجثث الفكرية لبعض المثقفين العرب.

ولا يغير من واقع الامور شيئا ادعاء هذا النفر من المثقفين بانهم وحدويون.

ففي المرحلة الراهنة من تطور الثورة العربية لا يكتسب المرء صفة الوحدوية لمجرد دعوته الى الوحدة العربية.

ونحن لا نشك في ان الكاتب يحلم بالوحدة العربية ويدعو اليها.

– التتمة على الصفحة ٦٩ –

---

١ – ربما كان ينبغي ان نضع هذه الكلمة بين هلالين مزدوجين.

٢ – ان الكاتب يستعدي علينا ههنا المثقفين العرب جميعا. ولكننا نذكره باننا لم نهاجم المثقفين العرب بلا حصر، بل هاجمنا نمطا معينا منهم.

٣ – ان خلافنا الفكري الجذري مع الدكتور البيطار لا يمنعنا من ان نستنكر باسمه مثل هذا الدفاع الاستعدائي عنه.

عـن الامانة والخداع في الثقافة ..

بقلم عبدالجليل حسن

اسوأ ما يكـون الكاتب حين لا يكون امينا مع نفسه ومع الاخرين. ومع تقديري الشديد لشخص الاستاذ مطاع صفدي ، ولطموحه فـي ان يكون واحدا من المفكرين العرب ، ودأبه على كتابة المقالات وتأليف الكتب خدمـة للثقافـة العربيـة المتفاعلـة مع التيارات الثقافيـة العالميـة الجديدة .. الا ان مـن حق قرائه عليه ان يطلبوا منه ان يكون امينـا معهم ومع نفسه اولا ، وان يتفهم هـو نفسه ثانيا وقبل اي شيء آخر ما يريـد ان يحدثهم عنه من « أفكـار وتيارات ثقافية عالمية » قبل ان يزعم لهم انه يفتح امامهم « نوافذ الثقافـة العالميـة التي لهـا كل يـوم محاولة جديدة لفهم قضايا الانسان والمجتمع » ، والا كـان مخادعا لنفسه قبل ان يخـدع قـراءه .

وأنا ازعم ـ وارجو مخلصا ان أكون مخطئا في زعمي ـ انه ليس امينا مع نفسه ، ولا مع قرائه ، ولا مع ما يقرأه ايضا ويتصدى للكتابة عنه . ولكـن صرحاء في مواجهـة انفسنـا وبعضنا البعض باخطائنا ـ وما اكثرها ـ ولنسم الامور بأسمائهـا ونبتعـد عـن المداراة ، فالاخطاء لا تعيب الانسان ما دام يجهـد لتفاديهـا ويفكـر فيهـا على الاقل اذا نبه اليهـا ، اما الذي يعيبه حقـا فهـو الاصرار على الخطأ والاستمرار في خـداع الذات ومحاولة خداع الآخرين أيضا .

فقد كتب الاستاذ مطاع صفدي قراءة للعدد الماضي من الآداب، ورد على ما كتبته في العدد الاسبق حول مقال الدكتور عصمت سيف الدولة ومقاله هو شخصيا . وقد اعتذر لقارئه في نهايـة رده بانه اطال عليه فليعذرنا القارىء بأن أطلنا عليه ، فان العدد الممتاز واصداءه في العدد الذي يليه ، قـد أثارا مشكلات ليس لهـا اهمية علمية ، بقـدر ما لهـا صلـة واضحـة بامراض الاعلام الذي راح ينتقل الى الثقافـة بكل غوغائيـة » (ص ٨٦) .

حسنا .. فلنشكـر الاستاذ مطاع اولا على عنايته واهتمامه بالرد، ولنحتفل برده هذا ايمـا احتفال ، لا لقيمته وما يمكـن ان نتعلمه منه، بل لانه يتعرض لمشكلة لهـا صلـة واضحـة بأمراض الثقافـة . فالقضية اذن ليست قضيـة ذات اهمية علمية في حد ذاتها ، ولكنهـا قضيـة اخطر من ذلك كله لانهـا تتصل بأمور « مرضية » تهدد ثقافتنا وبالتالي تمنـع نهضتنـا العلميـة . ومـن هنا كـان لا بـد ان نهتـم بمناقشة هذا الكلام الذي ادى بصاحبهالى اكتشاف واعلان هــــذه الظاهـرة المرضيـة التي تنتقل الى الثقافـة بكل غوغائيـة .

ويمكن تلخيص ما تعرض له الاستاذ مطاع صفدي في ثلاثة موضوعات هي : اولا ـ ما كتبه عن الاقليمية والفلسطينية والوحدة العربية وتأييده لراي عصمت سيف الدولة ، وما نسبه الي حول هذا الموضوع . ثانيـا ـ رده على ما وجه الى مقالتـه في العدد الممتاز من نقد . ثالثـا ـ جملة النعوت والاتهامات والغمز واللمز التي وجهها الي والى الزميل الفاضل الذي شاركته في قراءة العدد ، وحديثه عـن الماركسية التقليديـة والمتمركسين اللفظيين ، والذين لم يقرأوا الاصول ولم يفهموا مجتمعهم، وان قراءة ما يكتبه متعبة تمامـا كقراءة كبار الفلاسفة ، وان كتابتـه غاصـة بمصطلحات الفلسفات الحديثة شأنــــه شأن كبار الفلاسفـة والمفكريـن !.. الخ.

وسأصرف النظر عن هذه التفوهات الاخيرة رغبة في الابتعاد عن اللاحاة واللجاجة التي لا جدوى منهـا ، ولننظر فيمـا قاله الكاتب حتى يمكننـا ان نتبيـن هل هذه الاتهامات والتفوهات اسقاطات ذاتية من عند الكاتب ام أنه محق فيهـا وبقرر واقعا ؟!

ـ ١ ـ

ولنبدأ بالموضوع الثاني ... وحتى يكون النقاش محددا ، ولكـي تتضح الحقائق من الاوهام ، ونعرف ايـن هي الغوغائيـة التـي تهـدد ثقافتنا ، فسألتزم عدم الرجـوع الى مقاله الاول بالعدد الممتاز لازيـد ما ذكرت توضيحا ، وسأكتفي بمناقشة ما كتبه في رده بالعدد الماضـي فقط . واستاذن القارىء ان اقتبس ما كتبه دفاعـا عما نسبته اليـه، من نوعيـن من الخطأ محددين ، بكاملـه .

يقول الاستاذ مطاع « والناقـد الذي لا يريد ان يقرأ الا تكـرارا لافكاره الخاصة ، والذي شعـر أن هذه الالفاظ هي من باب المصطلحات العلمية ، ولكنه يريـد مـع ذلـك ان يرفض علميتها ، فيأتي بجملة مـن المقال تقوم برهانـا عكسيـا على ما يدعي . ويتساءل ما هي « مؤسسة الموضوعيـة العلمية لدى الغرب »» هل يريـد الناقـد حقـا ان اشرحها له ؟ » (ص ٨٥)

اولا ـ انا لم اشعـر ولم أقل أن هذا التركيب اللفظي « مؤسسة الموضوعيـة العلمية » يمكـن ان يكـون مـن باب المصطلحات العلمية، والا مـا نقدته ، ولكنني ذكرته كمثال واضح على التعبيرات الخاطئة التي يستخدمهـا الاستاذ مطاع والتي « توهم بان لهـا مسحة المصطلح العلمي » وهي في الحقيقـة فارغـة ولا معنى لهـا ، أو لا مكـان لهـا على الاقل بيـن المصطلحـات العلميـة .

فكيف جاز للكاتب اذن ان يقول انني شعرت ان هذا التركيب من باب المصطلحات العلميـة الا انني ارفض علميته مـع ذلك .. انني لم انكر هـذا التركيب اللفظـي لانـه تعبير عـن مصطلح علمي لا أعرفه واريـد منه ان يشرحه لي او لقرائه ، وانمـا أنكرته لانه أصـلا ليس بالمصطلح العلمـي أو ليس بالتعبيـر الذي يوحى بمعنى معقول ومقبول.

ثانيا ـ ان هذا التعبير ، او التركيب اللفظي الشاذ بالاحرى ، « مؤسسة الموضوعيـة العلمية لدى الغرب » تركيب مفتعل لا مدلول له في الغرب او الشرق . وانما يستخدم الاستاذ مطاع امثال هذهالتعبيرات المفتعلة والمختلقـة ليوهم قراءه ويخدعهم بانه يحدثهم عـن أمورجديدة وخطيرة .. مولد مؤسسة الموضوعيـة العلمية .. فهـو لا يحدثهم عـن الموضوعية فقط كمـا يتحدث سائر الناس ، وانمـا عن شيء جديد لـم يسبق لهم ان سمعـوا به هو « مؤسسة الموضوعية » .

ولكن مثل هذا التركيب اذا كان لنـا ان ناخذ آلامور ماخذا جـادا لا مزاح فيه ، واذا كنـا نلتزم الاستخدام الدقيق لتعبيراتنا ونبتعدعن التلاعب بالالفاظ والتاويلات التبريرية لهـا .. مثل هذا التركيب لا معنى له ولا وظيفـة يحققهـا اكثر من ايهـام القراء بأن فائله يحدثهم عن امـور غير مكررة ، امور جديدة تمامـا !

فالموضوعيـة كصفـة من صفات البحث العلمي معروفـة وهـي نقيض الذاتية ، ويمكـن استخدامهـا استخدامـات متعددة ولكن فـي معان محددة ومصطلح عليهـا ، كمـا نقول مثلا علم النفس الموضوعي ، والدرجات الموضوعية ، والسمات الموضوعية ، والوجود الموضوعيللقيم، والاساس الموضوعي لكذا ... الخ. وايضـا المؤسسة كتنظيم مـادي او معنوي معروفة ، كمـا نقول مثلا النظام الاقتصادي الذي يتمثل فـي مؤسسات اقتصاديـة ، ونقول ايضـا المؤسسات الثقافية والتربويـــة والانتاجيـة ، ومؤسسات الحكم والرعايـة الاجتماعيــــة ، والمؤسسات القانونية والعلمية والفنية .. الخ ، مؤسسات ، منظمات ، شركات .. فالمؤسسة هنـا يحددهـا تنظيم قائم فعـلا سـواء تمثل ذلـك في كيان مادي أو معنوي ، وهـذا التنظيم يخدم فعـلا أغراضنا ومصالح معينة أو يحقق تنظيمـا للعلاقات في نطاق خـاص .

ولست هنـا في مجال الحديث عـن الموضوعية أو المؤسسة ، وانما نحن هنا فقط ازاء هذا التركيب الذي اصطنه الكاتب عندما قال « مؤسسة الموضوعية العلمية » وتحدث كذلك عن مولدها ، ثم زعمه ان هذا التركيب الشاذ والذي لا معنى له ، كان يقول ان هنا خطأ مطبعي ، تحتاج الى شرح « هل يريد الناقـد حقـا ان اشرحها له ؟! » .

وكان بامكان الكاتب ان يتمحل لنفسه الاعذار الاخرى عن مثل هذا التركيب الشاذ والذي لا معنى له ، كأن يقول ان هنا خطأمطبعيا، أو ان كلمة او كلمات سقطت فبدأ التعبير على هذا النحو ، او ان يقول انه يقصد به معنى خاصا به غير المعاني المعروفة لكلمة مؤسسة وكلمة موضوعية .. فهذه امور من السهل قولها والمماحكة حولها، اما أن يأتي في رده ويؤكد لنا ان مثل هذا التركيب منالمصطلحات العلمية او من مصطلحات الفلسفات الحديثة جدا التي يضطر الى استخدامها .. ، فقد قطع على نفسه طريق التخريج والتأويل اللفظي والاستفادة من اسلوب المماحكات الكلامية التي تشيع فياللغة العربية هذه الايام ، والتي تمثل نوعا من العبث والهراء الكلامي الذي ينبغي ان نتخلص منه .. وصار حتما عليه ان يذكر لنا هذه الدلالة الاصطلاحية لهذا التركيب ، وفي اي علم من العلوم الانسانية يستخدم ، وعليه ان يحدد لنا متى ولدت مؤسسة الموضوعية هذه ، وما كيانها الذي تتمثل فيه وما نشاطها .. وليترك هذا التساؤل الاستنكاري الخطابي الفج « هل يريد الناقد حقا ان اشرحها له ؟ » .. نعم ، فأنا لم أسمع بمثل هذه المؤسسة في الغرب اوالشرق، ومن سمع عنها من القراء فليدلني عليها .

والقراء يعرفون ان المصطلح العلمي هو تعبير متفق عليه لدى المشتغلين بعلم من العلوم ليدل على معنى محدد واستخدام معين ، وما دام الاستاذ مطاع صفدي يزعم لنا ان « مؤسسة الموضوعية العلمية » مصطلح علمي فانني اتحداه ، ليس ان يشرح هذا التعبير ، ولكن ان يدلني فقط في أي فرع من فروع المعرفة يستخدم هذا المصطلح او التعبير ، ويكفيني ان يذكر لي نصا واحدا فقط استخدم فيه هذا التعبير ، ليس في اللغة العربية وانما في أي لغة اجنبية من اللغات التي يعرفها . وفي انتظار رده فانني اتمنى ان اكون انا المخطىء وان انعلم شيئا جديدا حتى ولو كان مجرد مصطلح علمي او فلسفي واحد . انني اعرف السبب الذي يورطه في مثل هذا الخطأ وهو ترجمته غير الدقيقة لتعبير اجنبي معين ... ولكنني لن اذكره له .

— ٢ —

وهذا ينقلنا الى مناقشة الخطأ الثاني الذي اخذته عليه عند ترجمته لبعض المصطلحات ترجمة غير صحيحة وغير دقيقة ، ثم تبريره لهذا الخطأ بما هو اسوأ منه ، وبما يكشف عن امور كثيرة اقلها الادعاء واللجاجة ، ولانقل عبارته بكاملها .

يقول الاستاذ مطاع صفدي « ثم يناقشني الناقد حول ترجمة بعض المصطلحات ، ويفرض ترجمة معينة ارفضها بدوري اذ انها لا تؤدي المعنى الذي يريده ماكلوهان منها . انه يقترح الترجمة العامة ، في حين لا بد من نحت الكلمة العربية الخاصة ، للدلالة على المصطلح ، وليس على الكلمة العامة . والمصطلح الغربي Mass media وقد ترجمتها « الكتلة — الوسيط » لان ترجمة Mass هنا بالكتلة بدلا من الجمهور الصق بالهدف ، فهي تثبت صفة التلاحم المادي لهذا النوع من الجمهور الذي تسيطر عليه عقلية القطيع المسير . وكلمة « الوسيط » وهي اقرب الى المصطلح في هذا السياق ، لانها تعني الجسر الذي تعبر عليه التوجيهات ، وليست هي الاتصال ، والا لكان استعمل لها الكاتب (يقصد ماكلوهان طبعا) الكلمة الغربية التي تعني الاتصال بلفظة المباشر » (ص ٨٥ من الآداب) ... انتهى ما كتبه الاستاذ مطاع صفدي » .

اولا — آسف ان اضطر قبل أن نناقش الكاتب فيما اراد ان يخدعنا به من كلام عليه مظهر الدقة — الى توضيح هذه الامور اللغوية البسيطة والاولية التي قد يعرض غالبية القراء حول هذا التعبير الذي استخدمه الامريكيون واشاعوه على الارجح في اللغات الاوروبية (لسنا هنا في مجال التاريخ لهذا المصطلح) .

١ — ان الاستاذ مطاع يترجم كلمة Mass media بالكتلة — الوسيط ، وقد ذكرت له ان الصواب هو « وسائل او وسائط (الاتصال) الجماهيرية » .

٢ — ان هذا التعبير عندما يقال فانما يقصد به Mass media of Communication وكلمة الاتصال Communication هنا لا تذكر عادة نظرا لشيوع هذا المصطلح ، ويكتفي بالقول Mass media ومعناها الوسائل الجماهيرية (للاتصال) ، كالجرائد والصحف والراديو والتليفزيون والسينما والمسرح ... والبعض يترجمها وسائل الاعلام الجماهيرية، او وسائل الاعلام الجمعي.

٣ — ان معنى كلمة Mass في أي قاموس عادي تعني القداس ، الحشد والجمع والجمهور ، الكومة ، والكتلة او المادة (في العلوم الطبيعية خاصة) ... الخ .

٤ — ان الكلمة اللاتينية الاصل Media جمع (المفرد Medium تعني الوسط والشيء المتوسط والوسيط ، والوسيلة والواسطة ، ومتوسط ومعتدل ... الى آخر المعاني التي يذكرها أي قاموس عادي.

٥ — ان تعبير Mass Media تعبير اصطلاحي اذن يقصد به المعنى المحدد الذي اشرنا اليه .

ثانيا — بعد هذه الايضاحات فليراجع القارىء اذن ما قاله الاستاذ مطاع ليجد انه يتعمد خداعنا وايهامنا بانه يتوخى الدقة عند ترجمة المصطلحات .

فانا اريد ان افرض عليه « الترجمة العامة » وهو يرفضها بدوره ليجتهد وينحت الكلمة العربية الخاصة والجديدة التي تعبر بدقة عما يريده ماكلوهان من هذا المصطلح الغربي .

فهو يريد ان يوهمنا اذن ان هذا المصطلح له معنى خاص ، عند ماكلوهان او غير ماكلوهان ، غير المعنى الذي يستخدم فيه بصورة عامة . ولكن لن ينفعه التستر خلف ماكلوهان هذا ، فليس لهذا المصطلح معنى آخر يستخدم فيه حتى نروح ونزعم اننا ننحت له تعبير « الكتلة — الوسيط » الذي طلع علينا به .

ثالثا — ولكي يبرر الكاتب ترجمة Mass هنا بالكتلة بدلا من الجمهور ، زعم ان ذلك الصق بالهدف من كلمة الجمهور « فهي تثبت صفة التلاحم المادي لهذا النوع من الجمهور الذي تسيطر عليه عقلية القطيع المسير » ... فأي جمهور هذا الذي تسوده هذه العقلية ، وهل ماكلوهان هذا معاد للجمهور الى هذا الحد ام ان محاولة الكاتب تبرير ترجمته الخاطئة ورطه في معاداة الجمهور الى هذا الحد ؟

رابعا — ومع هذا فقد التمست للكاتب العذر في ترجمته الجمهور بالكتلة في هذا السياق ، وقلت رجل يدافع عن نفسه ويتأول التأويلات لما صنعه ، ولا باس ان يلجأ الى هذه المماحكة ، وليرفض لفظ الجمهور وليصر على الكتلة ، فليس في ذلك ضير كبير ... ولكن عندما وجدته يقول « ان كلمة » الوسيط اقرب الى المصطلح في هذا السياق ... وانها ليست الاتصال » ، فقد تأكد لي يقينا ان الرجل يتحدث فيما لا يعرف ولم استطع ان التمس له الاعذار لهذا الخلط .

فكلمة Media يمكنه ان يترجمها الوسيط بدلا من الوسائل او الوسائط ، ولكن لو كان يعرف معناها في هذا التركيب ما قال انها ليست الاتصال ، ولما راح يستدل على ذلك بالاحالة الى صاحبه ماكلوهان ويقول و « الا لكان استعمل لها الكاتب الكلمة الغربية التي تعني الاتصال بلفظة المباشر » ... ان لفظة الاتصال ليست مذكورة في تعبير Mass Media (الوسائل الجماهيرية) ، ولو دقق الاستاذ

الكاتب فيما ذكرته له في المقال السابق لوجد انني وضعت لـه لفظة الاتصال بين قوسين اشارة الى انني اذكر التعبير بكامله عند ترجمته ، ولكن الكاتب اضاف الى المماحكة الخلط الصريح بين كلمـة الاتصال والوسائل وعدم تفرقته بينهما او عدم معرفته بمعناهما ... ثم يريدنا بعد ذلك ان نصدقه أنه يجتهد لينحت لنـا الكلمة العربية الخاصة للدلالة على هذا المصطلح !! وان الذي يدهشني ليس هو خطأ الاستاذ الفاضل وانما انه كانت امامه الفرصة ليراجع هذا المصطلح فـي أي كتاب او مرجع حتى يتكشف لـه الصواب ولا يدع نفسه يتورط في اخطاء اخرى أسوأ من ترجمته للمصطلح بالكتلة ـ الوسيط .

خامسا ـ وبعد هذا فلعل الكاتب ان يقر معنا بانه لا سبيل الى تمحل الوجوه التي يمكن ان نقبل بها تعبير الكتلة الوسيط الذي لا معنى له في هذا السياق او غير هذا السياق ، وانه لا يمكننا ان ننخدع بأن ماكلوهان او غير ماكلوهان يستخدم هذا التعبير بمعنى خاص يجعلنا ننحت له كلمة عربية خاصة هي الكتلة ـ الوسيط .

سادسا ـ والمهم ان الخطأ في ترجمة مثل هذا المصطلح ، او حتى عشرة اخطاء مماثلة له في مقال واحد ، لا يمكن ان تعيب كاتبا . ولكن الذي يعيبه حقا هو محاولة التنظير لخطأ واحد ، ومحاولة خداع القراء ، واتخاذ اسلوب يوهم بالاجتهاد وانه صاحب رؤية « اعمق من مجرد تكرار الكلام المحفوظ » ... فهذه هي الظاهرة المرضية المخيفة التي تنتقل الى ثقافتنا بكل غوغائية لتمنع نهضتنا العلمية ، والتي يجب ان نتصدى لها بكل قسوة وعنف حتى تختفي من حياتنا الثقافية .

وان كثيرا من كتاب ومترجمين ممتازين وقعوا في مثل هذا الخطأ ولم ينقص ذلك من قدرهم ، فهناك مثلا كاتب ممتاز ترجم التعبير الذي نتحدث عنه ترجمة اخرى خاطئة فترجمه « اوساط الناس » (راجع ترجمة « ما الادب » التي صدرت بالقاهرة سنة ١٩٦١ ، ص ٢٩٩) وقد ترجم بعضهم هذا التعبير ايضا بوسائط الجملة (راجع ترجمة كتاب الدراسة المثلى لنوع الانسان بقلم ستيوارت تشيز طبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٣ ـ ص ٣١٩) .

سابعا ـ قد يقول القارىء لماذا تسهب هكذا فـي تحليل خطأين ظاهرين في التعبير او في ترجمة المصطلحات ؟ فأبادر الـى القول ان الذي يعنيني ليس امثال هذه الاخطاء فالخطأ مسألة عادية ومقبولة والمرء معرض لها دائما ... ولكن المشكلة صارت ابعد من أن تكون جدلا حول الفاظ او حول دقة الترجمة لبعض المصطلحات ، انهـا قضية اسلوب فكري بكامله يلجأ الى خداع الذات ومحاولة خـداع القـراء وايهامهم بالتعمق الكاذب ، يتكشف لنا واضحا مـن خلال كيفية تناول الكاتب لهذين التعبيرين وتبريره لموقفه . فالمسالة اذن ليست نزاعـا حول الفاظ وكلمات جريا وراء الدقة فـي المصطلحات والتعبير فقط ولكنها ابعد من ذلك لانها تتصل بصميم الفكـر ومنطلقاته ، وضوحا او اختلاطا ، صحة او فسادا . وفي مثل هـذه الامور المحددة يمكننا ان نوضح الصواب من الخطأ بشكل حاسم ، اما اذا رحنا الـى ميـدان الشعارات العامة والقضايا السياسية العريضة او النظريات الادبيـة فمجال المهاترة واسع ، ولا يمكننا ان نستبين ، بسهولة نسبية ، اذا كان المتحدث يدري ما يتناوله من موضوعات اولا ، اذ مـا اسهل رفـع الشعارات وادعاء الرأي الخاص ثم اللجاجة عند النقاش .

ومن هنا يمكننا ان ننتقل بسهولة الى مناقشة الموضوع الاول لنجد نفس الاسلوب المخادع يتبعه الكاتب فـي محور قضايانـا السياسية قضية « الوحدة العربية ومعركة تحرير فلسطين » ... فماذا فعـل الكاتب ؟

ـ ٣ ـ

كتب الدكتور عصمت سيف الدولة مقالا في العدد الممتاز ثم قمت بالتعليق عليه في العدد التالي ، وجاء الاستاذ مطاع في العدد الماضي ليكتب لنا كلاما كثيرا سماه نقدا لهذا التعليق او قراءة له . وما كان اسعدنا بما كتب ، بالرغم من كل هذه التفوهات والنعوت التـي وجهها الينا ، لو انه ادار حوارا او مناقشة مع فكرة واحدة مما ذكرناه عـن القضية الفلسطينية وابعادها الثلاثة ـ الدولية والعربية والفلسطينية ـ وما قلناه تعليقا على ما قيل عن الوحدة العربية ومعركة تحرير فلسطين.

ولكنه للاسف لم يفعل شيئا من ذلـك .. وانمـا راح يصارع طواحين الهواء في فروسية مدعاة . واخذ يتحدث عن الذين مـا زالوا يتمسكون بفكرة الثورة الاقليمية ، والذين يستريبون بالوحدة العربية ، والذين يرون ان التأكيد على الوحدة وهم وخرافة ، والذيـن يسفهون وحدة النضال العربي لتحرير فلسطين ، والذين يريدون تغييب السعي الى الوحدة ، واصحاب الايديولوجيات « التقدمية » الزائفة ، والذيـن يرون ان الوحدة العربية اصبحت مستحيلة وغير واقعية ... كفى .

نعم ، كفاه مصارعة للاوهام ، وكفانا مغالطات واختلاقات .

ولن اناقشه في شيء من هذا الذي نسبه الينا ، ولن أساله كيف واتته البراعة ليحشد كل هذه الافتراءات في مقال واحد ، وانما ساعود الى اوليات الاسلوب العلمي حول « الامانة » عند التعرض لما يكتبه الآخرون عندما نريد ان نناقشهم فيما يقولون وعندما نتصدى للكتابة عنهم . فالقضية هنا ليست قضية حوار فكري حول موضوع من الموضوعات ، وانما هي قضية « الامانة » مع الذات ومع الآخرين .

زعم الاستاذ مطاع انني اقول ان الوحدة العربية طوباوية وغير واقعية ومستحيلة ، وقال ايضا « ان عبد الجليل حسن يقول في بداية نقده ، انه ما دامت لا توجد دولة وحدوية ، فانه لا فائدة من استخدام الوحدة في معركة تحرير فلسطين » (ص ١٣ ، العمود الاول ، من العدد الماضي للاداب) ... لا فائدة من استخدام الوحدة في معركة تحرير فلسطين ... هكذا ! هذا ما يزعم الكاتب الفاضل انني قلته .

ولاعيد على القراء ، حتى يشهدوا صورة نموذجية من تشويه الاقوال واختلاقها ، نص ما قلته في بداية نقدي ... « كل ما قاله الكاتب (اعني عصمت سيف الدولة) عن الوحدة العربية وما تحمله من امكانية هائلة من اجل تحرير فلسطين من الكيان الصهيوني ، كلام صحيح بشكل مطلق . ولكن هذه الوحدة ودولتها ليست قائمة فعلا ، ومن ثم فهي غير مستخدمة في المعركة ، وما زالت هدفا على الشعوب العربية ان تسعى اليه وتناضل من أجله » (العمود الثاني من صفحة ١٣ بالعدد السادس من الآداب) ... وفي الصفحة التالية مباشرة رحت اعيد التاكيد على الامكانية التحريرية لدولة الوحدة ، وقلت ان الكلام « عن الامكانية التحريرية لدولة الوحدة كلام صحيح تماما ، ولكنه يظل هدفا علينا ان ندعو ونعمل من أجل تحقيقه . ولكن كيف العمل الآن ما دامت دولة الوحدة غائبة ؟.. الخ » . فكيف اذن اساغ الاستاذ الكاتب لنفسه ان ينسب الي ما نسب من راي ، ان لم يكن يهوى مصارعة الاوهام !

وبالرغم من وضوح هذه العبارات التي قلتها وضوحا لا لبس فيه ، فانني فكرت في الامر طويلا لاستبين المنزلق الذي جعل الكاتب يزعم انني قلت « انه لا فائدة من استخدام الوحدة في معركة تحرير فلسطين » ، فعرفت انه يحول كلامنا العربي الى لغة اجنبية اولا (الانجليزية مثلا) ثم يفهمه فهما مغلوطا ، وبعد ذلك يعيده الى العربية مرة اخرى ، فيتعثر معه ويختلط عليه . فعندما نقول مثلا ان دولة الوحدة غير قائمة « وغير مستخدمة » ، الآن في المعركة ، فانه يترجم كلمة « غير مستخدمة » بمادة « Use » الانجليزية وعكسها ، وعندما يعيدها الى العربية مرة ثانية تصير بين يديه « لا فائدة من استخدام » ... أرأيت اذن هذه الحالة البالغة الطرافة من الثقافة والفهم !!

* * *

وليست هنا قضية سياسية او غير سياسية اناقشها مع الاستاذ الكاتب فالامر ابسط من ذلك بكثير ، انها قضية الامانة فيما يتصدى الكاتب للكتابة عنه ، وقضية اختلاق الآراء ونسبتها الى من نزعم اننا نناقشهم . وقد رأى القارىء بوضوح كيف اصبح التاكيد بشكل مطلق على الامكانية التحريرية الهائلة لدولة الوحدة وضرورة الدعوة اليها والنضال من اجلها ... كيف اصبح هذا كله لدى السيد الكاتب اننا نقول « انه لا فائدة من استخدام الوحدة في معركة تحرير فلسطين » ، وعندما نقول ان ذلك النمط من الفكر السياسي الذي قدمه الدكتور عصمت نمط يضر بالممارسة الثورية ويدخل في مملكة التنظير المجرد والتهويم في اللاتاريخي والعيش في اليوتوبيا ويتوه عن المسالك العملية والمناسبة ... يصرف الكاتب كلامنا على هذا النمط من التفكير وينسبه الى الوحدة العربية ، واننا نقول انها اصبحت مستحيلة وغير واقعية ... ما هو الاختلاق والافتراء وعدم الامانة اذن ، اذا لم يكن هو هذا الاسلوب في تناول المسائل !!

اننا نكتب باللغة العربية التي ينبغي ان يفهمها الكاتب الفاضل ، ولسنا نكتب بالانجليزية او الفرنسية حتى يخطىء الكاتب ايضا في ترجمة ما نقول الى لغته العربية الخاصة والجديدة التي يريد ان يخدع بها قراءه ويوهمهم ان وراء ما يقول فكرا عميقا وجديدا .. ولكن من واجبنا ان نكشف هذه العملية المزدوجة من خداع الذات ومحاولة خداع الآخرين ... ولهذا السبب وحده كتبت هذا الرد .

القاهرة

عبد الجليل حسن

قرأت العدد الماضي من "الآداب"

القصائد

بقلم : شوقي خميس

الشعر الثوري ليس فعلا يؤدي الى تغيير الواقع مباشرة او التمهيد المباشر لتحقيق التغيير وانما هو صورة لهذا الفعل المؤدي الى تغيير الواقع او الممهد للتغيير ، صورة نستعيد بها ومن خلالها ابصار قدرتنا نحن القراء على الفعل والتغيير .

وحيث ان الواقع مترابط ترابطا جدليا في الزمان والمكان فان صورة الشعر الثوري تكتسب صفات عامة تميزها على مدى التاريخ الانساني . وحيث ان الواقع جزئي وخاص يحدده الزمان والمكان فان صورة كل شعر ثوري ينبع من واقع معين تكتسب صفاتها الفريدة المرتبطة بتميز ذلك الواقع الانساني الخاص . لذلك يكون من الخطأ تقويم الشعر الثوري بقياس قدرته على تغيير الواقع على نحو مباشر لان ذلك ليس من وظيفة الفن ولا في قدرته ان شاء . كما انه لا يعد شعرا ثوريا ذلك الذي لا يقدم صورة الفعل الانساني المؤدي الى تغيير الواقع او الطامح الى تحقيق التغيير . ولا يعد شعرا ثوريا ذلك الذي يهيم بمناطق الغموض في الحياة والانسان ـ مع تسليمنا بوجود هذه المناطق واستحقاقها لجهود الفنانين ـ ولا يعمل على تفريغها واضاءتها وانما يضاعف غموضها في الوقت الذي تحتاج فيه جماهير القراء الى قدر متزايد من الوضوح يمهد لها سبل الحياة والثورة . وكذلك لا يعد شعرا ثوريا ذلك الذي يستنفد طاقته في التجريب الشكلي كما يحدث في غالبية قصائد ادونيس ومحمد الماغوط مهما حقق ذلك من مكاسب فنية بالغة الاهمية بتجديد حيوية اللغة واكتشاف تراكيب جديدة ما دامت صورة الفعل المؤدي الى تغيير واقع الحياة والانسان مختفية او موجودة على نحو غامض سقيم لا يمنح كشوفهم الهامة الا قيمة شكلية محدودة . فالشعر في النهاية هو الرؤية الثورية للحياة وتظل الوسائل الخارجية مع افتراض وجود قيمة مستقلة لها اشبه بالسلاح في انتظار الرجل القادر على استعماله . او كما في الحالة التي اشرنا اليها وسائل متقدمة استخدمت في تجسيد بعض الافكار والهموم الرومانسية ولم تستخدم لتجسيد رؤية ثورية بأي معنى من المعاني .

أردنا بهذه المقدمة توضيح مفهومنا عن الشعر الثوري ببساطة ووضوح بعد ان اختلطت معاني العبارات والمصطلحات وشاع اطلاقها على السنة الجميع بمفهومات متناقضة تناقضا مدهشا لا يعبر في تقديرنا عن حيوية تعكسها صفحات مجلة الآداب وانما عن تخبط وارتباك يصل الى ذروته في مقال الاستاذ عزيز السيد جاسم الذي يحدد مهمة الشعر بتحديه لفينومنولوجيا الاشياء وسواحه في عوالم لامرئية وغير معقولة فتعلو بهذا المفهوم قيمة الشعر بمقدار انفصاله عن الواقع او بمقدار اختفاء صورة الواقع منه . ولم يتوقف الاختلاط في المفاهيم على مجالات البحث النظري في فن الشعر وانما انعكست آثاره على نحو اوضح في مجالات الابداع ومنها قصائد العدد الماضي . ومع ان المجلة اتخذت منهجا اكثر ثورية في اختيار النماذج المنشورة بالاصرار على اختيار القصائد ذات الطابع الثوري ولم تفسح المجال بدعوى الليبرالية لكل نماذج الفن الشعري الحديث وفضلت ان تكون لها شخصيتها الخاصة في الاختيار ، على عكس ما فعلت بصدد المقالات عندما افسحت المجال لكل المفاهيم المتعارضة على صفحاتها ، مع ذلك سادت مفاهيم متخلفة عن الفن الثوري اغلب القصائد المنشورة ولم تنج من الطابع الهتافي والخطابة والنظم المباشر للافكار والاحاسيس الا اربع او خمس قصائد من اثنتي عشرة قصيدة نشرت في عدد الآداب الماضي ، او هي عشر قصائد يمكن النظر اليها بمقاييس الرؤية الشعرية الحديثة ، حيث ان قصيدتي الاستاذين احمد الصافي النجفي وجورج صيدح من الشعر التقليدي المتعلق منذ البداية كما يرى القارىء بمفاهيم قديمة للشعر والجمال ووظيفته وقد يقال فيهما ما قاله مقدمهما في الاولى ـ باقة من ازاهير الشاعر التي طالما عطرت اجواء البلاد العربية ـ وفي الثانية ذات المقاطع الثلاثة ـ قلائد ثلاث غاية في الروعة نظمها الشاعر في عقد واحد ـ وقد يتساءل البعض عما اضافته هاتان القصيدتان من اوصاف الى قصائد الهجاء القديمة ، ولكن ذلك يخرج بنا عن موضوع بحثنا في قصائد العدد الماضي من الآداب ، وهو الشعر الثوري ومدى تحققه في القصائد بمفهوم شعر العصر وشاعر العصر الذي يريد بالشعر ان يخلق ما قد يكون اقل جمالا من الازاهير والقلائد ولكنه اكثر اهمية وجدوى للحياة منها ومن منظومات الهجاء الطريفة .

ونبدأ البحث عن الشعر الثوري في قصيدة طانيوس شاهين للشاعر الفلسطيني سميح القاسم ، فلا نجد سردا شعريا لافعال البطل ومآثره كما يتوقع القارىء فور قراءة العنوان والتقديم الذي يعرف الشاعر به بطله الذي اتخذ من اسمه عنوانا لقصيدته بانه اول عربي نظم في التاريخ الحديث ثورة فلاحية على الاقطاع في لبنان . ولكن العنوان يتفاعل مع القصيدة على نحو محسوس وان لم يكن مباشر ، ويبدو طانيوس شاهين ذكرى تحملها الاشياء او معنى اضيف اليها واصبح جزءا منها . وتولد المعاني على نحو جديد من تتابع صور الكرمة والصفصاف والارزة والحاطبين والقصر والنار المشتعلة فوق الجبال وصوت المغني الشعبي . اننا نعود الى ميدان الاحداث والبطل غائب لكن وجوده ذات يوم قد خلف على عناصر المشهد جميعها آثارا لا تنسى . في هذه القصيدة لا نشاهد صورة العقل الثوري في حالة ولادته او حضوره وانما في لحظة صيرورته ذكرى او جزءا من الوجود الطبيعي او الغنائي للحياة ، وفي الملاحظة الاخيرة التي ينهي بها سميح القاسم قصيدته يكشف عن بعد جديد في الحقيقة التي جسدها وهي ان ما اصبح موجودا ، ما اصبح جزءا من الوجود المحيط بنا ، جزءا من انفسنا ومن ذكرياتنا لا يمكن ان ينتهي او يتحول الى جماد ، لان كل ما دفع به الى الوجود ما زال موجودا وكل ما وهبه قيمته الجمالية ما زال دافعا لعاشقيه على عشقه من جديد . تقدم لنا القصيدة اذن رؤية خاصة من حيث الزاوية التي نظر منها الشاعر الى موضوعه ومن حيث البناء الصوري والموسيقى الذي استطاع ان يمزج بين موسيقى الهجر الاساسي وبين الموسيقى الخلفية للمقاطع الفولكلورية بمهارة وحنكة وهي من الاعمال القليلة الجيدة في قصائد العدد الماضي . وان كان لنا ان نتساءل عن جدوى مجموعة الابيات التقريرية الخطابية التي يغلب عليها النظم والمنشورة بنفس الصفحة التي نشرت فيها القصيدة تحت عنوان الهزيع الاخير . هل اضافت شيئا الى التجربة الفنية ام نشرت لملء الفراغ في الصفحة ؟

ننتقل الى قصيدة سلافة الحجاوي التي سبق ان قرانا لها قصائد جيدة ونتوقع منها الكثير فنجدها اقل بكثير من سابقاتها في المستوى الفني ونوعية التجربة . والقصيدة بعنوان اغنيات للمقاومة الفلسطينية

ـ التتمة على الصفحة ٨١ ـ



بقلم : صبري حافظ

اذا كانت القصة العربية القصيرة قد حققت في السنوات الاخيرة عددا كبيرا من الانجازات الباهرة على صعيدي البناء والرؤية ، واستطاعت ان تستوعب اكثر قضايا الواقع اهمية والحاحا وان تستشرف في الوقت نفسه آفاق المستقبل وتستكشف في ثنايا الواقع وطواياه بذوره واجنته، وان تقف في مقدمة فنون التعبير الادبي نضجا وشفافية فان ذلك كله يرجع في المحل الاول ـ لان هناك بالطبع اسبابا عديدة اخرى تالية في الاهمية ـ الى انها قد فطنت الى تلك البديهية التي غابت عن ادراكها لسنوات طويلة . وهي ان الاقصوصة اشد فنون الادب اقترابا من جوهر الشعر والتصاقا بروحه . فالاقصوصة تبلغ درجة عالية من القدرة على الايحاء والتاثير والنفاذ والتغلغل في وجدان المتلقي وعقله معا ، كلما حومت بالقرب من الرؤية الشعرية واستخدمت الكلمات استخداما شعريا يتفجر بالايحاءات ويصوغ الصور ويوقظ المعاني الكثيرة الغافية في جسد الكلمات الشاحب المتغضن الجاف من طول استعمالها النثري الذي حدد ـ اقصد ضيق ـ معانيها وحد من آفاقها واخضعها لمعايير سمانتية جامدة . فاذا استطاعت الاقصوصة ان تخدم الكلمات وهي تستخدمها ، وان تقترب من روح الشعر وجوهره ازدادت قدرتها على الشفافية والايحاء . وهذا في اعتقادي هو ما تنبهت له الاقصوصة العربية الحديثة وقطعت به على مدارج النضج والتطور خطوات طويلة . ومن يتلمس الروافد التي ارتوت منها الثورة التعبيرية الكبيرة التي تعيشها الاقصوصة العربية في السنوات الاخيرة ، ويتصفح النماذج التى دفعتها الى الامام في شتى بلدان الوطن العربي ، وخاصة اعمال يوسف الشاروني وفؤاد التكرلي ويوسف ادريس وزكريا تامر حتى بهاء طاهر وابراهيم اصلان يجد ان هذه النماذج جميعا ـ برغم تباين اساليبها واختلاف مناهجها ـ قد اقتربت بالاقصوصة بصورة من الصور من روح الشعر ومن ثم من النضج والشفافية .

وتتاكد هذه الحقيقة اذا ما درسنا الاقاصيص الثلاث التي نشرتها (الآداب) في عددها الاخير وهي (في الشوارع) لادوار الخراط و (تنويعات على لحن الحب) لنعيم عطية و (احلام الفجر زنبق اهوائه) لنبيل مهايني .. ومن البداية سنجد ان قصة ادوار الخراط (في الشوارع) تقف في مقدمة هذه الاقاصيص الثلاث نضجا وشفافية .. وعلى مسافة طويلة منها تقف القصتان الباقيتان . ذلك لان (في الشوارع) تقف في مقدمة هذه الاقاصيص الثلاث نضجا وشفافية .. الايحاءات والدلالات والرؤى وان تتحمل اكثر من قراءة واحدة ـ اعني القراءة الفهم ، القراءة الخلق ، القراءة المعاناة ـ واكثر من مستوى واحد للمعنى في كل قراءة . وهذا لا يعني باي حال من الاحوال انها قصة غامضة او قصة معقدة . بل على العكس من ذلك تماما ، لانها تصدر عن انفعال حقيقي وعن رؤية شعرية ملهمة . ومن ثم فهي شديدة الصدق والوضوح . فليس الغموض ـ يقول كلوديل ـ هو ما يصدر عن الانفعال بل الوضوح الاسمى . والوضوح في الفن ـ شريطة وجود المتلقي القادر على الارتفاع الى مستوى العمل ـ قرين الصدق والعمق والشفافية . ولان (في الشوارع) قصة صادقة ، قصة ناضجة ، قصة مدهشة فانها تمنح نفسها من القراءة الاولى ثم تشف لدى كل قراءة تالية عن مستويات جديدة من المعنى ، وعن دلالات جديدة ، وعن بصائر كاشفة جديدة تهتك غموض الواقع وتكشفه لنور الفهم والاحساس . فهذه القصة لا تقدم حقائق مسطحة او صورا محدودة الابعاد . ولكنها تقدم عالما اكثر حقيقية من عالم الوقائع المادية الملموسة .. عالم في غنى الحياة وفي طزاجتها وفي مقدرتها التي لا تنفد على التشكل والايحاء .

وتقدم لنا قصة ادوار الخراط بطلها وهو واقع في قبضة حس ماساوي لا يرحم . يعيش واقعا مبهظا ثقيلا كالكابوس . وقد بدات ماساة هذا الانسان من انه ، لا يكاد يصدق ، ويصدق، ولكنه لا يعتقد ان الامر يمكن ان يتعلق به او يهمه مباشرة ، فما دام الوحش لم يظهر في طريقه ، او في طريق الاولاد عند ذهابهم الى المدرسة فان الامر لا يهمه حتى ولو كان حقيقة يظهر في بعض الشوارع ويهاجم بعض الناس .. بهذا الانغلاق المرضي على الذات ، وبهذه اللامبالاة العصابية يؤهل الكاتب بطله لان يستحق ما يجري للغافلين .

.. فهو ليس كهؤلاء الذين وضعوا انفسهم في طريق الوحش وهم يعرفون او حتى يحدسون ما سيقع لهم ثم عادوا بعد تجربة المواجهة المريرة يطوون عليها نظرتهم المرتدة الى الداخل تتجنب الالتقاء والمواجهة ولكنه واحد من هؤلاء الغافلين الذين امعنوا في الابتعاد عن الشاطىء ـ كما يقول همنجواي ـ .. والشاطىء هنا هو الوقائع الصلبة المليئة بالاسترابات والمخلوف ، والذين استمرأوا الاستنامة الى امنهم الذاتي المنعزل الذي لا دوام له . ومن ثم فانه ما يلبث وهو في قمة احساسه الزائف بالنجاة ان يجد نفسه وجها لوجه امام الوحش . وهذا الوحش الذي ظهر في المدينة ليس وحشا طبيعيا ، ولا هو حتى وحش رمزي ـ فقد ابتذلت هذه الكلمة كثيرا وتعرت من اهم دلالاتها ـ ولكنه شيء اعمق من هذا بكثير .. أكثر حقيقية من الوحش الطبيعي ، والرمزي معا لانه تجسيد فني لكل الوحوش الضارية التي تلتهم انسانية الانسان في عصرنا وفي مجتمعنا نحن على وجه التخصيص .. الوحوش المادية والمعنوية معا المتمثلة في المواضعات الخارجية او في المثالب والهموم الذاتية . انه وحش محسوس حتى ليكاد يرى، غامض حتى لا يكاد يبين . يوسوس الهواء بهريره العميق الاجوف الخشن وهو يتردد ويتضخم ثم ينحسر عن وهم مرة وعن حقيقة اخرى . وحش غريب مبهم ينطلق مع الهواء في كل موقع .. يغافلك وانت تحلق ذقنك في الصباح . وانت تركب الاتوبيس المكتظ بزخامة الكتلة البشرية وتماسها وتضاغطها ، وانت تشرب الشاي في المقهى الهمنجواني النظيف الحسن الاضاءة ، وعندما تتوهم انك افلت منه تماما وانك بعيد عنه تماما .. تجده امامك .

ومن ثم فان القصة لا تقدم لنا وحشا كالوحوش التي سمعنا عنها من قبل . بل تقدم شيئا ابعد من هذا واعمق تاثيرا من خلال هذا الجرم الضخم بسنامه الصغيرة على ظهره وكانه مخلوق اليف . فمن طول المعاشرة الف الجميع ضراوته .. ولم يعد سوى جرم ضخم لا يصدر عنه صوت . له لسان احمر محبب عريض مدلى امامه كمبرد حي ساقط من تحت الانف الضخم الفلطح . يمضي وسط السيارات باقدام ثابتة لينة على الاسفلت الاسود . وجفناه الثقيلان ينزلان على عينيه كانه نصف مغمض ، مرهق من السفر ، هادىء يعرف سيطرته ، ينتظر بثقة لحظته ، وكانما تخلخل الهواء من حواليه ، وفرغ ، وملاته شحنة جديدة غير مرئية من القوة والتهديد .. هذا الوحش الاليف الضاري يخطو في المدينة على راحته . يدرج على شوارعها المسفلتة وكانه يسير في مملكته الخاصة . وتمضي الحياة رغم وجوده وقد فقد الجميع فيها حس الدهشة الانساني البسيط . تمضي بخطو يتراوح بين لدونة المركب المنساب بثقة تفرس شراعها في صدر السماء الباردة الزرقة وتشق طريقها بتوق ووجد وسط تيه شاسع في سهل المياه الرمادية . وبين انفلات دراجة الورود الرشيقة يدور بها صبي جنايني ويستدير عسكري المرور ليفتح لها طريقا خاويا لامعا اسود ليس فيه غيرها . وخلف الولد على السلة الحديدية المعلقة بالدراجة ، اكوام شاهقة من الازهار الانيقة المكتنزة الجسد. طرية غضة يتدفق غنى الوانها في النور، في لدونة لحم حي" وثير ورقته ، وبين التوتر المجنون للسيارة المندفعة نحو الهاوية المتملصة منها والتي يحدق بها الخطر من كل صوب ... من الجرف الهش الذي يوشك ان يسقط تحت ثقل عجلاتها المتشبثة

ـ التتمة على الصفحة ٨٢ ـ



بقلم : جلال السيد

منذ عدوان يونيو ١٩٦٧ ، تزايد عدد المنظرين والفلاسفة العرب ، وظهرت آراء واتجاهات غريبة ، لبعض المثقفين ، وبدلا من ان يواجه كل مثقف نفسه ، ويراجع موقفه ، ويحدد له دورا في معركة المصير التي نخوضها ، لجأ البعض الى تبرئة انفسهم ، وتوزيع الاتهامات بلا حساب، فمنهم من وجه اتهامه للثقافة العربية المعاصرة ، ومنهم من ادان التراث العربي والتاريخ العربي ، وطالب « بالانفصال كليا عن الماضي » والذي هو في نظره : « عالم من الضياع في مختلف الاشكال الدينية والسياسية والثقافية والاقتصادية » ومنهم من اكتشف ـ فجأة ـ « يساريته » ولانها « يسارية » من نوع خاص ، فلا بد ان تتمايز عن اليسار العربي الموجود ، والذي هو في نظر هؤلاء « غوغائي » مجرد ديماجوجي » وكما هرع البعض الى رفع شعار الماركسية والستارات اليسارية ، هرع آخرون الى الثورة الفلسطينية لاخفاء مواقف سابقة ، ولطرح مواقف غريبة ومريبة ، واحتمى البعض بالموقف القومي ، لتشويه كل شيء باسم الوحدة العربية ـ التي هي امل الجماهير العربية ـ ، وأي نقاش موضوعي حول طبيعة الواقع العربي وظروفه يواجه بتهمة الاقليمية ، والمنطلق الاقليمي الضيق وتكريس التجزئة ، وهذا معناه ببساطة الوقوف مع المخطط الاستعماري والوقوف ضد آمال الامة العربية ، ويصبح النضال عبثا، لانه كان نضالا اقليميا ، ويصبح الشهداء في اي قطر عربي ـ طوال نصف قرن او يزيد ـ مخدوعين ، لانهم ناضلوا وضحوا بحياتهم من منطلق اقليمي ضيق .

واذا كان اصحاب الموقف القومي ـ ونعني بهم الذين يجعلون هذا الموقف حكرا عليهم وحدهم ـ لا يفرقون بين الانظمة التقدمية والانظمة الرجعية ، ما دامت جميعها اقليمية ، فقد كانت بعض الفئات اليسارية اكثر سماحة ، اذ ميزوا بين الانظمة التقدمية والرجعية ، الا انهم استدركوا وحكموا على النظم التقدمية بأن لا امل فيها ولا تستطيع الاستمرار بالثورة ، لانها برجوازية صغيرة وعقلية البرجوازية الصغيرة افلست ولم يعد لديها ما تقدمه !

ونسي هؤلاء اليساريون الطفوليون ، او المتمركسون حديثا ، او البرجوازيون الصغار ان يقولوا لنا ـ في زحمة الشعارات والمزايدات ـ ما العمل اذن ؟ كما نسي اصحاب الموقف القومي ـ مع ايماننا الكامل بضرورة الوحدة وحتميتها ـ ان يقولوا لنا ، كيف تتم على ضوء الواقع الراهن ؟ وما هي الوسائل العملية ؟

ولم يكن هذا آخر المطاف سوى افتعال مواقف ، وخلق بلبلة فكرية، وطمس القضايا الاساسية ، التي تناضل من اجلها الجماهير العربية ، وطرح طلاسم ومواقف ضبابية باسم النضال والوحدة ، بل اصبح الهجوم على ثورة ٢٣ يوليو ـ في هذه الظروف ـ في نظر البعض ، ضرورة تاريخية ، والمقارنة بينها وبين الثورة الفلسطينية مسألة ملحة .

وحاول هؤلاء ـ في كتاباتهم ـ خلق تصادم مفتعل بين فصائل الثورة العربية ، كما حاولوا تشويه موقف الجماهير العربية في الجمهورية العربية المتحدة وانها جماهير « غير ثورية » !!

وتزايد الصياح والصراخ ، وحرصت بعض الاصوات الا تسمع الا صوتها ، ولا تفهم أي شيء غير ما تعتقده ، وحتى الكلمات المكتوبة والمواقف الواضحة ، لم يقرأها هؤلاء كما هي مكتوبة ، بل كما يريدون ان يقرأوها .

وأسارع فاقول ، ان هذه الظواهر السلبية ، ليست كل شيء في حياتنا الثقافية والفكرية ، بل هي بعض ظواهر ومواقف من بعض المثقفين ، ومن حسن الحظ لم تتأثر الجماهير العربية بما يقولون ، فالجماهير العربية تعرف من خلال نضالها قياداتها المخلصة ، سياسية كانت او فكرية ، كما انها اصبحت تميز جيدا بين الافكار الثورية الحقيقية ، من خلال ممارستها ، وبين اعادة صياغة افكار قديمة ، تخطتها الجماهير .

وعلى ضفة قناة العرب وعلى نهر الاردن وداخل الارض المحتلة وفي بعض مواقع البحيرة الشرقية وجنوب لبنان تتجه الجماهير العربية للذين يصنعون بدمائهم تاريخ الامة العربية ، وعلى هؤلاء المثقفين ـ ـ الذين اشرنا اليهم ـ ان يتجهوا بانظارهم الى هذه المناطق الملتهبة، وسيجدون هناك مثقفين مخلصين لقضيتهم ولامتهم ، يعرفونهم جيدا، كما يعرفهم قراء المجلات العربية ، الآداب ، الكاتب ، الطليعة ، ودراسات عربية ، لعلهم بذلك يدركون ابعاد القضية الحقيقية ، ويعرفون كيف تواجه القضايا ، على ضوء واقعنا الراهن ، ويحددون دورا لهم في المعركة ، بدلا من افتعال قضايا ثانوية ، واشعال الحرائق الجانبية .

لقد عرفت المنطقة العربية الهجمات الاستعمارية المتكررة ، ورغم التنافس والصراع بين الدول الاستعمارية للسيطرة على المنطقة الا انهم جميعا كانوا متفقين على مخطط واحد ، وهو الحيلولة دون قيام دولة قوية في المنطقة العربية ، وعملوا دائما للقضاء على اي تقارب او لقاء في اتجاه الوحدة العربية ،واعتمدت الدول الاستعمارية لتحقيق مخططها ودعم نفوذها على تمزيق وتجزئة الوطن العربي ، الامر الذي جعل النضال العربي ضد الاستعمار يأخذ طريقا قطريا ، نتيجة لظروف عديدة ومتشابكة ، سواء من ناحية تعدد الدول الاستعمارية واختلاف شكل الاستعمار ، او من ناحية ظروف كل اقليم ومشاكله واسلوب حركته الوطنية ، كما اعتمدت الدول الاستعمارية لتنفيذ مخططها على اثارة الاقليات القومية والدينية والنعرات الطائفية ، وذلك لتأكيد التجزئة حتى في الاقلية الواحدة، وضمن هذا المخطط كان تفكير المستعمرين البريطانيين استغلال اليهود كأقلية دينية ، يوم ان فتحت بريطانيا قنصلية في القدس عام ١٨٣٨ لتضع اليهود تحت حمايتها ورعايتها لاستغلالهم ضد الدولة العثمانية .

واحكم المخطط بعد الحرب العالمية الاولى بتقسيم الشرق العربي طبقا لاتفاقية سايكس ـ بيكو وكان وعد بلفور، وفكرة اقامة وطن لليهود في فلسطين العربية ضمن المخطط العام للسيطرة على المنطقة العربية، والتقت المصالح الاستعمارية مع اهداف الصهيونية لتزرع اسرائيل في قلب الامة العربية ، ولتصبح الولايات المتحدة الاميركية حامية وجودها ، ومستغلة للثروة البترولية في المنطقة العربية ، وانطلقت الثورات قطرية في بدايتها ، الا انها بحكم التحدي الصهيوني والتآمر الاستعماري المستمر ، وبحكم المستقبل الحتمي ، لم تقف عند حدودها ، بل تجاوزت هذه الحدود من اجل قدرة عربية شاملة ، ولكنها لا تقفز على الواقع ، بل تدرك اختلاف الاقطار العربية وظروف كل قوى ثورية ، كما ادركت القوى الثورية العربية ان جذور نضالها مرتبط بأرض واقعها ، وتدرك اليوم ان القضية هي مواجهة الاستعمار الاميركي واسرائيل ، وليست القضايا المفتعلة ، بما يطرحه البعض ، بعيدا عن الظروف الموضوعية التي تحكم الموقف الان ، ولن تصبح معركة المواجهة ـ الدائرة الان ـ معركة قومية ، بالمعنى الصحيح، الا من خلال نضال مستمر ، تتحمل اعباءه القوى الثورية في الاقطار العربية .

وكما قال المناضل العربي جمال عبد الناصر في خطابه في احتفال اعياد مايو بالسودان : ـ

« حتى الان لا نستطيع ان نقول ان المعركة ضد اسرائيل وضد من هم وراء اسرائيل معركة قومية ، ولكنها لا زالت حتى الان معركة اقليمية ، نحن في مصر سنة ١٩٦٧ كانت ميزانيتنا للجيش ١٦٠ مليون جنيه ، اما اليوم فميزانيتنا للجيش ٥٥٠ مليون جنيه ، اي زدنا ما يقرب من ٤٠٠ مليون جنيه ولكنها في هذا ذاتية مصرية ،

ونحن في مؤتمر الخرطوم اتفقنا على الدعم العربي ولكن كان الدعم العربي من اجل تعويض الخسارة التي تكبدتها مصر والاردن نتيجة العدوان ، نحن عرضنا لخسارة تقرب من ١٨٠ مليون جنيه منها دخل قناة السويس ومنها دخل آبار البترول في سيناء ، ومنها دخل المناجم الموجودة في شبه جزيرة سيناء ومنها الدخل في السياحة ، ووفر لنا في هذا الوقت ٩٥ مليون جنيه للتنمية، نحن نذكر هذه الدول التي قدمت هذه الاموال والتي آلت على نفسها من سنة ١٩٦٧ ان تستمر في الدفع حتى نحقق النصر ،ولكن حينما تحطمت مصانعنا في السويس ، حينما تحطمت معامل تكرير البترول ، حينما تحطمت معامل السماد ، حينما هجرنا نصف مليون مواطن عربي من منطقة القناة الى الداخل ، كنا نتحمل جميعا ، اخوانكم في مصر تحملوا كل هذا وزودنا الضرائب ورفعنا الاسعار واستطعنا ان نكتفي بانفسنا واستطعنا ان نعمل بصدر قوي، ولكن هذه المعركة حتى الان ليست معركة قومية » .

وليس هذا معناه تكريسا للاقليمة ، بل نظرة حقيقية لما يدور الان ، وعلينا ان نرى خريطة المنطقة العربية ومن الذى يشعرك في المعركة ، ومن الذي لايساهم ، ومن الذي يدعم الثورة الفلسطينية، ومن الذي يتآمر عليها ، وعلينا ان ندرك ان المواجهة مع الولايات المتحدة الاميركية تتطلب اعمالا كثيرة ، منها تصفية الوجود الاميركي المتمثل في المؤسسات والشركات ، وفي مجال الثقافة والفكر والسياسة ، تصبح قضية هامة امام المثقفين العرب ، وهي كشف وفضح المؤسسات الثقافية الاميركية الظاهرة والمستترة ، ومواجهة الفكر الذي تقدمه هذه المؤسسات والروح التي تدعو اليها ، بفكر عربي اصيل .

ولنعد لمناقشة بعض القضايا التي جاءت في العدد الماضي من « الآداب » ، وأعتذر للقارىء للاسلوب في مقدمة طويلة ،جاءت نتيجة للمناقشات الي دارت والقضايا التي طرحت في الاعداد الثلاثة الاخيرة من مجلة الآداب ، وما زال عدد الاداب الممتاز – الذي صدر في مايو – محورا للنقاش .

وتحت عنوان « الثقافة الثورية والثورة الثقافية » ناقش الاستاذ محمود امين العالم . عدد الآداب الممتاز وفي رأيي انه اهم مقال جاء في العدد الماضي ، فقد حدد موقفه واضحا صريحا في القضايا والتساؤلات التي جاءت في هذا العدد ، واوضح الفرق بين الثورة الثقافية والثقافة الثورية ، ومن خلال دراسة الواقع العربي وظروفه حدد ما يحتاجه كل بلد عربي نتيجة لظروفه واوضاعه ، ومع وجود استراتيجية واحدة بالضرورة ، ثورة عربية شاملة ، الا ان هذا لا يتنافى مع ضرورة ان يكون لكل ثورة في كل بلد عربي برنامجها الثوري النوعي الذي يتحرك في اطار هذه الاستراتيجية الشاملة، وهو بهذا يختلف مع الاستاذ عصمت سيف الدولة ، ومحي الدين صبحي ،ونتفق معه في وجهة نظره ، كما نتفق معه فيما حدد من مظاهر التخلف الثقافي ، حيث وضع يده على مشاكل حقيقية ، وحدد ما يشبه برنامج عمل للمثقفين ، ودعا الى مزيد من التلاقي والتلاحم والتنسيق والتخطيط بين المثقفين ، والعمل المشترك المنظم واحتياجنا للفكر النضالي الملتحم بالعمل وبالجماهير ، وبعد الجزء الاول من المقال ، او المدخل ناقش الاستاذ العالم مقالا في العدد .

وسنقف – طويلا – عند مقال الدكتور عصمت سيف الدولة « الوحدة العربية ومعركة تحرير فلسطين » والذي نشر في عدد الآداب الممتاز ، لما اثاره هذا المقال من قضايا هامة ، كانت مجال تعليق عديد من الكتاب .

تصدى الاستاذ محمود العالم لما جاء بمقال الدكتور عصمت سيف الدولة من افكار ، ومن البداية حدد نقطة الاتفاق معه « اننا نتفق معه فيما تتضمنه المقالة من ايمان بوحدة استراتيجية الثورة العربية » وأكد أنه « ليس ثمة خلاف حول وحدة استراتيجية الثورة العربية وهدفها التوحيدي القومي الشامل » ولكن الخلاف « في السبيل العملي لانجاز هذه الاستراتيجية ، ذلك انه باسم الوحدة القومية الشاملة كنضال وهدف ، يكاد يسد السبيل دون انجازها ، بتبنيه مفهوما اطلاقيا مثاليا للفعل الثوري تحت رايته الى نتائج مجهضة للهدف الثوري نفسه ، ان دولة الوحدة عنده هي شرط النجاح في كل معركة عربية بدونها يكاد يصبح مفهوم الاستقلال عنده مرادفا لمفهوم العزلة الاقليمية ، ويمتد هذا الى قضية النضال العربي الفلسطيني فيؤكد ان فلسطين لن تتحرر في غيبة دولة الوحدة ، بل يصل الى القول بانه لا يجوز ان نتنازل او نتراجع عن هدف الوحدة العربية من اجل النصر التكتيكي في اي معركة ولو كانت معركة تحرير فلسطين .

ولهذا يعارض بشدة دعوة الثوار الفلسطينيين الى الدولة الديموقراطية التي تتعايش في ظلها الاديان الثلاثة ، وينتهي مقاله او محاضرته بما يشبه الدعوة الى القاء اليهود في البحر ، فضلا عما يتضمن مقاله من دعوة الى شبه صراع لاسقاط دول الكيانات العربية المستقلة ، لا يميز بين دولة متحررة ودولة رجعية ، وهكذا ينحرف بنضالنا العربي الثوري ضد الاستعمار والصهيونية والرجعية الى الى ما يشبه الحرب بين الدول العربية تحت راية قومية ضيقة جامدة تشوبها نعرة عنصرية ».

ويرى الاستاذ العالم ان استراتيجية الثورة العربية تتحقق بالتحليل الموضوعي المحدد والظروف الموضوعية والمتنوعة والنضال المحدود والمتنوع في اطار الاستراتيجية الشاملة ، وان الدول العربية المتحررة المتقدمة خطوات في طريق الوحدة وليست عقبات في طريقها كما ان قيام الدولة الديموقراطية في فلسطين تحقيق لاخطر مرحلة ثورية في استراتيجية الثورة العربية في طريق الوحدة الشاملة ، وان معارك التحرر والتقدم في البلاد العربية لا تتم معزولة عن بعضها البعض ، وشرط نجاحها وتقدمها هو وحدة النضال ، وان وحدة النضال الثوري العربي لا دولة الوحدة هي القوة الديناميكية المحركة ، والقانون الموضوعي والشرط الحاسم للانتصار .

كما يرى الاستاذ العالم ان الاستاذ محي الدين صبحي ، يدعو لنفس المفاهيم التي طرحها الدكتور عصمت سيف الدولة ، والذي لم يجد امامه سبيلا لتحقيقها « الا بالدعوة الى الحركة الفوضوية الى تخريب الكيانات العربية القائمة وتحدي اجهزة الامن بها ، حتى تصبح الحياة في مدنها مستحيلة كما يفعل ابطال غزة في اسرائيل ، وهو لا يفرق بين دولة عربية متحررة متقدمة ودول عربية اخرى رجعية ، وموضوعيا لا يستفيد من دعوته – هذه – الا الاستعمار والصهيونية والرجيعة .

نفس النتائج المثالية المغامرة التي يصل اليها الدكتور عصمت نتيجة للوثب الفكري فوق الحواجز الموضوعية ، هي نفس المفهوم الفوضوي في العقل الثوري وان اختلفت المقدمات في مقال الاستاذ مطاع صفدي .

ونتفق مع كل ما جاء بمقال الاستاذ العالم في مناقشته للدكتور عصمت سيف الدولة ، ولا نجد ما نضيفه في الخط العام ، الا ان نتطرق لبعض التفصيلات ، خاصة بالنسبة للثورة الفلسطينية وعلاقتها بالثورة العربية من خلال فكر الثورة ، وموقف الدكتور عصمت من هذه القضية .

فنرى ان الدكتور عصمت سيف الدولة ، لم ينطلق من واقع الامة العربية وظروف ثورتها ، ولا من واقع الثورة الفلسطينية ، وظروف شعبها العربي ، وقضيته التي تاهت بين المحاور والمزايدات العربية، الامر الذي ساعد الاستعمار والصهيونية في محاولاتها لطمس القضية الفلسطينية ، وعدم الاعتراف بوجود الشعب الفلسطيني ،

– التتمة على الصفحة ٨٤ –

ليس هذا وجهي

ليس هـذا وجهي
.. رعشة السعف المائل تحت رياح الكآبه
كتب ديجتها المواسم من نبضهـا
كل هاجسة او حنيـن
كان بي حلمـا ضارعا
لبلاد تغادر حدّ الغرابه .
لا شموس تميل عن وجهها الرطب
ولا عن يباسها تميل سحابه

ليس هذا وجهي
ولا هذه الورقات خطاي
ولا هذه الغصون ،
انني غابة تتفيأ في ظلها كل غابه
والحروف العصافير حولي غدير ،
سابحات فيه النجـوم
تتملى نعاسها في ظلالـي
فاذا ما ظمئت ، واحببت فوق احتمالي
جاءني الصمت
حاملا لفتي الاخرى ، وتاركا أتعابه .

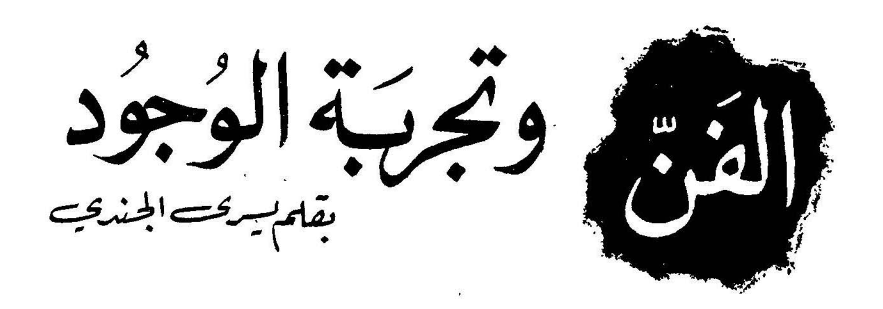
ليس هذا وجهي
.. هنـاك ابتعدنـا
مشينا على سحر اوجاعنا ،كل ساق
تسيخ برمل التوجع ، تصطك
(مَن أين تأتي وجوه القيامة ؟)
حبال وأوراق تين تخدّش سحري
وأعرف ان العلامه
على كاهلي ، والحروف السخية في الجرح
تمضي ، وتمتص اوراقه كالمدامه .

واجفـل .. لا !
تجفليـن .
وعيناك من شهقتي يا رياح الحنين
تضيئان درب السلامه .
ولن يرجع الدرب انا ابتعدنـا
مشينا على سحر اوجاعنا كل ساق
تلمّ الطريق اليها ، وتصطك
(من أين تاتي وجوه القيامه ؟)

... وعيناك من دمعتي ، يا عيوني الصديقه
تفلان وجه المسافات لي ، تدخلاني
بدمع الخليقه ،
فاضحـك ،
انا دخلنـا معا ، رأينـا معـا
عاشقـا كاتما صوته مثلنـا
لائذا بالرمـال ، يداعب احزانه مثل طفل
وحدثنا كيف كانت وكـان
تحت دفء المسافة ، في ظلها عاشقين
وحدثنا كيف كانت ... وكان
في حقول الخطى .. خطوتين

... ونرجع ... ارجع وحدي
وعيناك بيتان من شهوتي ، يا رموش الكآبه
ليس هذا وجهي
... انني غابة تتفيأ في ظلها كل غابه .

فـوزي كريـم



— ١ —

مطلب فيما وراء الفلسفة

لكي نحدد ما يمكن ان نعنيه بالفن في صلته بتجربة الوجود — تجربة الوجود في اطارها الاولى — سيتعين علينا ان نعود للحقيقة التي اكدناها في مقال سابق (١) ... نعني الوعي بوجودنا وما تفودنا اليه تلك المطية من تأكيد نزوع تلقائي للحرية وللقيم وللمعنى، وذلك في اطار جدلي مفتوح ، هو الجوهر النوري لوجود الانسان في العالم ، وما يؤكده ذلك في النهاية من بعد مصيري .

ولقد بدا من ذلك ان الفلسفة في محاولتها تخطي هذا اللاتحدد، وعدم التسليم بالتناقض المفتوح كما تحتمه صلة الانسان بالعالم قد وقعت في اوهام استطاع المنطق الوضعي ان يكشفها . وفي نفس الوقت بدا ان المنطق الوضعي اذ يكشف اوهام الفلسفة يتركنا دون بديل عنها لا بد منه ، لتواجه مطلبها الضروري وهو مواجهة مشكلة الانسان كما يمثلها مباشرة مطلبه في الحرية والقيم والمعنى .

واذن فموقف الفلسفة من جهة والمنطق الوضعي من جهة اخرى يكشف عن حالة عجز جانب الفكر المجرد ازاء تجربة الوجود التي هي حالة مأزق ترفض الفلسفة بطبيعتها التسليم به . ونحن نود في حدود مفهومنا عن الحقيقة الاولية ان تستطرد قليلا فيما يعنيه هذا الاخفاق المحتوم ، لتؤكد ان المسألة لها شكل مختلف منذ البداية .

فهناك استحالة اخرى بالنسبة للفكر المجرد ازاء ابعاد التجربة الانسانية بجدلها المفتوح ، وهي استحالة ممتدة في الاستحالة الاولى — عدم التسليم بالتناقض المفتوح — ونعني بهذه الاستحالة الاخرى استحالة النفاذ الى التجربة الحية او الصدور عنها في تناقضها وصيرورتها الجدلية .. ولهذه الحركة المستمرة لا يستطيع الفكر ان يكون مجرد واسطة ، وتبدو حاجته للارتباط بشيء آخر .

اننا قد نسمع اقرارا بهذه المشكلة التي تواجه الفلسفة، ولكنا لا نصل الى حل .. يقول سنتيانا : « التجريد الخالص يجعل موقف الفيلسوف زائفا معرضا للانهيار ، وبما ان لغة الفيلسوف تشترك الى حد ما مع اللغة الدارجة ، فكذلك الفلسفة يجب ان تنمو من التجربة ، فهي قبل اي شيء وظيفة حيوية او تعبير متكامل عن الحياة الروحية ، وكيف يمكن ان تدعي الفلسفة ادراك سر الوجود اذا رفضت كشف المصير الانساني ولم نظهر عطفا على ما في هذا المصير من شقاء ، الفلسفة اساسا فعل حيوي ، والتفكير المجرد هو الخطأ الذي ارتكبه هؤلاء الميتافيزيقيون القدامى الذين قدموا عن جهل اهتمامهم بالحياة وبالبشر وبالعالم قربانا ولذلك يجب ان تكون الميتافيزيقا تعبيرا مباشرا عن حركة حيوية يشترك فيها الفيلسوف اشتراكا فعليا » .

ولكن المشكلة بعد ذلك هي كيف يمكن ان تكون الفلسفة ميتافيزيقيا — او على اي وجه — ان تكون هذا التعبير المباشر عن الحركة الحية التي يشترك فيها الفيلسوف اشتراكا فعليا ؟ الفكر لا يمكن ان يكون مجرد واسطة للتعبير عن تجربة الوجود الجدلية بكل ما يعنيه ذلك ولو كان المنطلق حتى هو منطلق الفكر الوجودي الذي يرفض الماهية ، لان التعبير لا يتأتى الا بالالتحام في نسيج التجربة نفسها المتسمة بضرورة متصلة وجدل مفتوح ، وبحيث يكون الفكر المجرد بعدا من أبعادها ، اما حين يتخطاها ليكون واسطة فهي نفلت منه .

ان التعبير عن التناقض الذي يشكل حركة جدلية مفتوحة ابدا، لا يمكن تصوره الا اذا عدنا الى افتراض تحديد ماهية . ماهية اساسية تسبق التجربة ، وبالتالي استبعاد الحركة الجدلية — المتغيرة والمفتوحة دون ماهية مسبقة — والتي لا يتم ادراكها الا من باطنها ، وفي حركتها نفسها .. ادراكا مباشرا اساسه الاتصال بابعادها كاملة . وبمعنى آخر لا يمكن تصور ذلك الا باستبعاد التجربة نفسها وما يدعوه « سنتيانا » بالحركة الحية .

ان ما يحدده « سنتيانا » بنمو الفلسفة من التجربة الحية هو أمر غامض على هذا النحو الا اذا قلنا ان ذلك يتطلب شيئا آخر يتعدى طبيعة الفلسفة .

والوجودية المعاصرة عموما اذا قامت على اساس كهذا فالنظر العام اليها يؤكد قيام المشكلة ، فاذا قلنا انها قامت على اساس رفض الماهية المسبقة وافتراض التوتر المحتوم والمستمر بين النسبي والمطلق — كما نحدد — ورصد تجربة الوجود على هذا الاساس ، فهي تجد من المحتم عليها في النهاية ان تحصر هذه التجربة من مقولات

(١) راجع « الواقع المصري والثورة الابدية » في« الآداب » العدد الثاني ، فبراير ١٩٧٠ .

وأبنية عقلية بل يصل الأمر بنا الى ان نجد لدى « يا سبرز » عودة الى المطلق الميتافيزيقي . اما ان ينمو شيء من التجربة الحية بصورة تلقائية وحقيقية فلم يبد هذا بصدق سوى لدى « كيركيجارد » الذي رد الجدل الى بكارته في وعي الانسان وتجربته من خلال موقفه كشاعر وليس كفيلسوف على الاطلاق ، وهو بالتالي لم يطرح سوى الافتراض الجوهري عن حقيقة وعينا ووجودنا المتسم بالتناقض المحتوم .طرحه ولم يقبل ان يحقق شيئا أبعد من ذلك بوسائل الفلسفة . وان ما يبدو من الفترة الاخيرة من لجوء الوجوديين الى الادب بصورة واسعة يؤكد قيام المشكلة بهذا المعنى ويومىء الى ما يحتمه الافتراض الوجودي اساسا من اللجوء لوسيلة غير الفلسفة .

وبتدخل « كامى » في المشكلة نصل الى تحديد اكثر لما تفترضه هذه المشاركة من جانب الفكر . ان كامى يرفض مواجهة الوجوديين للانسان من قلب تجربته ، بحصره بعد ذلك من معطيات عقلية او مطلق ميتافيزيقي ، وهو في ذلك مصيب تبعا لما سبق ولكنه من ناحية اخرى يكشف عن جانب هام يدعو الى ان نتوقف عند حديثنا عن التعبير عن هذه الحركة الحيوية ، فبعد رفضه لموقف الوجوديين على النحو السابق يتحدث الينا كثيرا عن الممكن والارتباط به ، وبذلك يتغافل عن الجانب الخطير في الجوهر الجدلي لوجودنا .. الحركة والمفارقة والذي يتمثل معها البعد المصيري وهو ما يمنح تجربة الانسان مداولها الحي والثوري ، وعلى هذا تتحدد المسألة بذلك الجانب الذي أغفله كامى في ثورته لاجل صدق المواجهة .

فبالنظر الى استحالة الارتباط ارتباطا مباشرا بالمطلق واستحالة الارتباط بالممكن في نفس الوقت تبدو تجربة الوجود وهي تجمع بين تناقض متلاحم ـ جدلي بالفعل ـ فوجودنا على هذا النحو يبدو محصورا بين وهم الممكن والذي هو المعطيات القائمة للتجربة وهو الاخفاق نفسه ، وبين البعد المصيري الممثل في تلك الحركة التي تتجاوز اخفاق الممكن صوب متعال مجهول دون ان ترتمي في اي تحديد له . وهنا كما أكدنا المعنى المحير للتجربة الانسانية ، فالتوتر في قلبها يفترض المطلق ويتجه نحوه في غموض لا يستند الا الى نسيجه الناقص ، دون ان يتحدد بمطلق في فعل الوجود نفسه، وليقل كامى « انني لا استطيع سوى ان اواجه وجودي في ذاته واتلمس بصدق عذاباتي وأفراحي التي في يدي والتي تصلني بوجودي وبالعالم » فهو مهما حاول ان يهرب بعد ذلك من أن هذه المواجهة تنطوي على مأزق لافكاك فيه ـ حيث تتحتم المفارقة وتجاوز هذا كله نحو مجهول ـ يضع الانسان ازاء مسئولية أقرب الى الشرك ـ فهو يبدو غير صادق مع نفسه ، وكما قلنا ما كانت تجربته تتسم بكل هذا المعنى ، وهو في النهاية لا يستطيع ان ينفي الجوهر الذي تقوم عليه الحركة في تجربة الانسان ـ الجوهر الجدلي ـ ليس من خلال كلماته هذه ، وانما من خلال تجربته الخاصة والتي يمثل انتاجه الفني كلاً واحدا معها ، فهي تجسيد صادق لهذا التوتر المحتوم ، اما ما كتبه معتمدا على الاستدلال العقلي المعتاد ، فلم يكن ليجسد هذا التوتر جامعا بين هذا التناقض . وكان من الطبيعي ان يسعى ليضع ماهية حاسمة للموقف شأنه في ذلك شأن باقي محاولات الفلسفة.

وما يؤكده موقف كامى يعني في النهاية ان هذا التعبير الحي ـ والذي هو بمثابة مشاركة كاملة لهذه الحركة ولا يتيسر الا من قلب التجربة نفسها بنسيجها الحي ـ يتضمن بالضرورة تجاوزا حيا، ويؤدي في حالة تحققه مهمة اساسية ليست في متناول الفلسفة، مهمة هي في الحقيقة بديل عن الحلول التي تود الفلسفة ان تصل اليها ، بالمواجهة القاطعة من جانبها لمشكلة الحرية والقيم والمعنى، انها تعني مشاركة الانسان من خلال التعبير القائم على المشاركة .. مواجهته بقضاياه في نسيجها الحي، وبجوهرها الثوري القائم على التناقض المفتوح ...

واننا في الحقيقة أزاء بداية تسبق مشكلة الفكر المجرد، بداية تنبثق منها حقيقة هامة عن الفن حيث نجده يواجه هذا المطلب في حدوده البعيدة . وان هذا سوف يقودنا بالضرورة الى كيفية ظهور المشكلة على هذا النحو بالنسبة للفكر المجرد .

— ٢ —

التجربة البكر للانسان

ربما نحتاج ان نحسم مبدئيا في صلة تعريف الفن بمشكلة الفلسفة على نحو ما أشرنا ... وذلك يعني اننا سنودع جانبا الكثير مما قيل في ماهية الفن ، فالاغلب منه يواجهنا بنفس مشكلة الفلسفة وهي النظر الى الفن من خلال ثنائية خارج التجربة في جوهرها الذي لا يعرف مثل هذه الثنائية ، وهو ما قامت عليها معظم هذه التفسيرات ممثلة في التفرقة بين الذات والموضوع ، وبين المادة والصورة . فبدءا من اعتبار الفن ادنى مرتبة في الوعي من الفكر تبعا لارتباط لا يتجاوزه بأنماط الاشكال الخارجية حيث مادته العالم الموضوعي ومهمته محاكاته في علاقاته .. وحتى نصل الى الطرف الاقصى الذي يرى في الفن سبيلا يقتادنا من عالمنا الناقص الى عالم المثل كما لدى « بوزنكيت » الذي يرى في الفن سبيلا الى الحقيقة الالهية ولدى « شللى » الذي يرى فيه جوهر المعرفة ... نجد بين هذين الطرفين تمتد عشرات من وجهات النظر التي تحتم عليها عدم الوقوع في التناقض او بالمعنى الحقيقي عدم القدرة على النفاذ الى هذا التناقض الحتمي داخل فاعلية التجربة الانسانية وذلك شأن الفلسفة جميعها حين تلجأ الى هذه الثنائية . واذ نرى محاولة تسعى لكي تفلت من هذا المأزق لدى « جون ديوي » فهي لا تستطيع الا ان تسلم ـ رغم قيمتها ـ باعتبار الفن فكرة شعورية ، تعد كما يقول :« اعظم حصيلة فكرية او كشف عقلي في تاريخ البشرية » فذلك ايضا نظر لحقيقة الفن خارج التجربة الحية في امتدادها الحقيقي والتلقائي ..

ان ما نريده هو عكس هذا .. هو ان نلقي نظرة على مدى ارتباط الفن اصلا بجوهر التجربة الانسانية ، نظرة مباشرة ومن قلب التجربة نفسها ودون اي فرض نطرحه خارجها ..

ويستدعي ذلك ان نتتبع هذا بدءا من استكمال الوعي بعده المشار اليه ، امتدادا من ماض غامض ، ومع اقراراننا بما تتسم به المراحل الاولى ـ للقاء هذا الوعي بالعالم ـ من قسوة هائلة .

اننا اذ نبدأ بالانسان في هذه المراحل الاولى لمواجهة وعيه للعالم فماذا نجد في علاقته به ؟ ان العالم بالنسبة له هو مقاومة واختلاط وغموض ، ويمكن ان نقول انه نفس العالم بالنسبة لنا، ولكن ما يميز الانسان في هذه المواجهة للبداية المحددة للحياة الجمعية والقبلية شيء هام للغاية ، هو انه كان يواجه العالم بوجوده كاملا ، وكان الفعل الذي يمارسه يتمثل فيه وجوده كاملا، فأي فعل يتخذه خارج نطاق الغريزة، كان فعلا يختلف عن نوعين من الفعل يحددان لنا طبيعته .

فهو يختلف من جهة عن فعل الحيوان وهو يختلف من جهة اخرى عن فعل الانسان خلال نظام اجتماعي محدد ، ففعل الحيوان محدد بالفعل ورد الفعل في نطاق لا يتعداه وبقدر ما يسمح الاستعداد الغريزي ، ومن جهة اخرى نجد ان الفعل الذي يتخذه الفرد في مجتمع فعلا لفرض خارجه وليس لذاته ، في نطاق بنائه الاجتماعي ودوره فيه ، بعكس هذا نجد ان الفعل الذي يتخذه الانسان في هذه المرحلة ـ سواء أكان عمل اداة ما او ممارسة الرسم على الكهوف ـ لم يكن يتحدد بالفعل ورد الفعل كما لدى الحيوان .

هذا من جهة ـ ودون اغفال في نفس الوقت للجانب الفريزي وما يفرضه ـ ومن جهة اخرى هو لم يكن يمارسه لفرض خارجة كفعل في مجتمع .... انه حين يخلق من الحجر هذا الشكل الجديد فليس هذا رد فعل لمطلب ، وليس الهدف من هذا الخلق مختلفا عن عملية الخلق نفسها وصلته بما يخلق ، فالحجر في صورته الجديدة عبارة عن نتاج لتفاعل ، امتزج فيه الانفعال بالتخيل بالارادة بالممارسة ... هو نتاج للقاء مباشر مع العالم في تجربة كاملة ـ تفاعل متكامل تجسد في تلك العلاقة الجديدة بينه وبين العالم كما تمثلها الاداة .. او هذا الرسم ... او هذه الرقصة .. وغير ذلك من نتاج لقاء وعيه بالعالم .

وهو بهذه العلاقة يتجاوز ذاته من جهة ويتجاوز العالم بصورته التي يواجهه بها من جهة اخرى ، فليست هذه الاداة امتدادا مكانيا له في العالم كما قد يرى « فيشر » انه اذ يبدو لنا ساعيا لحماية نفسه او السيطرة على ما حوله فانه في نفس الوقت وفي ارتباط بكيانه كله وحصيلة تفاعله المباشر مع العالم ، انما يسعى لينتزع من العالم اعترافاته ، ويتجاوز الخطر الراهن الى المستقبل المجهول بتلك الاداة التي تمثل امكانية مفتوحة وذلك بالوعي الذي ترتبط به والذي تجسد بعده الثوري فيها ... وانه يسعى بذلك ليضفي على هذا العالم الغامض والمختلط معنى . اذ انه لهذا الخلق الجديد ـ ونتيجة لهذا التفاعل المتكامل ـ يدخل الى العالم ـ اتساقا لا يفترضه هذا العالم بحالته البكماء ، انهذه التجربة او هذه الاداة وبتلك الطبيعة التي حددت لها في تكامل، قد طرحت على العالم اتساقا يستند الى حصيلة خبرة داخلية انصهرت فيها عناصر جمة . وتم معها اخضاع العالم لاقامة جدل فعال بينه وبين ارادة تتجاوز غيبوبته وتسعى لتكامل مبهم ممثل في هذا الخلق ، وينطوي ذلك على دلالة هامة في النهاية لخلق ينطوي على وعي يؤكد تلقائيا الذات الانسانية بازاء العالم ،وبازاء اي نفي كان حيث يتبدى معه هذا النزع المفتوح بلا حدود . ذلك وسط البدايات المروعة التي خاض معها الانسان تجربته البكر هذه .

وكما نقول فان ذلك ينطبق على كافة تجاربه ، يتساوى فيذلك الخروج الى العالم بأداة في وجه تحديات الضرورة او تصوير او رقصة فتلك الرسوم التي وجدت داخل كهوفه تمثل نفس الشيء ولا يمكن النظر اليها كجانب ابداعي بأي معنى خارج تجربته الكلية تلك ، وبكل ما تتسم به . واذ نلاحظ ان هذه الرسوم لم تكن نقلا ، وانما كان يجترها بذاكرته متخذة صبغة تعبيرية واضحة ـ اذا كانت مثلا تصور حيوانا من اعدائه ـ فهو يتمثل فيها عندئذ خوفه وسيطرته في وقت واحد ـ وحيث نجد نفس الامر فيالاداة ـ نقول اذ نرى ذلك فنحن ندرك ان افتقاد قواعد المنظور مثلا في رسومه تلك ليس آنيا عن عجز فيادراك مثل هذا الجانب وغيره، وانما هذا نتيجة لارتباط اساسي بما تمثله هذه التجارب من جوهر واحد ونتاج واحد لتجربة متكاملة متتالية ، نطرح خلالها فضية حريته بشكل مترام وتطرحايضا بحثه عن قيمة ومعنى في حركته ازاء العالم .

ـ ٣ ـ

التجربة الجمعية وبداية الانفصال

ان الانسان اذ يدخل مرحلة الحياة الجمعية بمعنى واضح .. ينتقل معه هذا التكامل في الممارسة والمنسحب على وجوده الفردي ـ ينتقل الى مجال جماعي ومن نفس البدء بازاء العالم كما كان يواجهه في تجربته الفردية المباشرة .. عالم المقاومة والاختلاط والغموض، يواجهه خلال وعي جمعي .

ولكن انتفاء المواجهة الفردية المباشرة للعالم كان يتطلب بديلا عن التفاعل والتكامل الداخلي الذي يتخذ حركته وامتداده في العالم بشكل تلقائي لدى الفرد . وادى هذا الى محاولة هي في الحقيقة شيء آخر غير ذلك اللقاء الذاتي الحميم . وهذه المحاولة تتمثل في تنظيم يشرك الذوات جميعها ـ من خلال استعداد الوعي الفردي نفسه ـ يشركها في تجربة جمعية تحقق بديلا للمواجهة الفردية ويصبح ذلك امتدادا لتجربة الوجود في تكاملها السابق .. انطوائها على قوى الانسان ومطلبه الاساسي في الحربة والقيم والمعنى وما يرتبط بذلك من تجاوز محتوم . ونحن بذلك نتحدث عن الشعائر والطقوس جوهر التجربة والوعي الجمعي . وفي هذه الحالة تم عزل الفرد في دور موضوعي ولكن حين نقول ان ثمة عزلا للفرد في دور موضوعي داخل الجماعة ، فهذا ليس معناه اقامة فصل بين ما تمليه الضرورة وبين تلك الممارسة الشاملة ، اذ ان الامر ما زال في اطار نفس الجدل بين الانسان وقوى العالم .. فتوفير الامطار والانجاب وجني المحصول وتقلبات الطبيعة واحراز النصر في الحرب كلها مرتبطة اساسا او تعتبر منطلقا لهذه الممارسات الجمعية والتي هي الشعائر والطقوس المرتبطة بكل هذه الحالات وهذه الممارسة . اذن ليس مجرد نتيجة الخوف كما يصورالكثيرون في تناولهم الشعائر والطقوس ـ وانما تصدر عن نفس المواجهة للعالم وبفرض نفس التكامل والتجاوز ـ كما اشرنا في التجربة الفردية . فمع المضمون الاسطوري وصبغته الوجدانية الحادة وبما يعكسهاساسا من فاعلية صادرة عنالاستعداد الفردي السابق فان ما ينطويعليه جوهر الطقوس والشعائر من تجاوز ـ مهما كانت قوة هذه الشعائر ـ يرتبط بها في نفس الوقت ممارسة هذه الشعائر والطقوس في تنظيم للكيفيات متعددة .. هي في الواقع نفس كيفيات الفن :اللون والحركة والموسيقى والمعمار والكلمة .. كلها متلاحمة في تجربة متكاملة هي المطلب البديل عن اللقاء المباشر للفرد بالعالم ـ وفي ارتباط تأثيرها في النهاية بلقاء قوى العالم .

وحتى هذا الحين فنحن لا يمكن ان ندعي ظهورا للفن والدين، فكل هذه الكيفيات من الممارسة صادرة اساسا عن المهمة المقصودة لتجربة الوجود نفسها ، وبالتالي فكلها ملتحمة تخدم التجربة لذاتها بدون اي تأثير مستقل .. وبدون وضوح لامكانيتها الخاصة . ولكنهذا لا يمنع ان صلة الانسان بهذه الكيفيات لم تعد صلة مباشرة في نسيج ممارسته لوجوده كالانسان في تجربته البكر ، وانه قدتحققت خطوة لادراكها في ذاتها .

اما البداية الواضحة لظهور الدين والفن ملتحمين في مفهوم واحد ، مدرك في ذاته ـ هو الدين ـ فذلك ما يبدو فيالخطوة التالية حين يطرأ على الحياة الجمعية تغير هام ..

وذلك هو عزل مواجهة الضرورات عن الممارسة الجمعية عزلا واضحا ، وذلك حين دخلت الحياة الجمعية مرحلة جديدة تحدد مواجهة الضرورات موضوعيا ، او ما يمكن ان نسميه بشكل علمي ومقفل ـ بحيث تعزل بذلك عن المطلب الاساس للانسان في تجربة متكاملة . وفي هذا الحال يظهر الدين والفن معا ، بديلا عن هذا المطلب وفي انفصال عن الجدل المباشر مع العالم . وهذا ما حدث حين وصلت الحضارات القديمة في مواجهة مقاومات البيئة والتفاعل معها واخضاعها ـ وصلت الى ردود تعتبرها حاسمة ، فثمة سيطرة بدرجة ما على الطبيعة ونظاما للتفاعل معها من جهة وثمة نظام اجتماعي من جهة اخرى تتحدد داخله الطبقات مع ظهورها ـ حسب دورها ، وفيهذه الحال تتخذ حاجة الانسان لممارسة تجربة متكاملة مع العالم شكلا منفصلا عن هذا الوضع ، الذياصبح يعني نوعا من الاستقرار بين الانسان وموضوعات العالم ... هذا الشكل البديل عن التجربة الكاملة ، هو التجربة الدينية في

شكل محدد ومنفصل عن النشاط المباشر في العالم . وامتدادا للمرحلة السابقة في التحامها كان من المحتم ان تظهر هذه التجربة الدينية ممتزجة بكيفيات الفن في مفهوم الدين . ولكن في نفس الوقت نجد ان هذا الامتزاج يحمل بوادر للاستقلال بين الدين والفن ، وبالتالي فهو يحمل بوادر تحديد مفهوم الفن في ذاته.

وان ذلك يعني ان يبرز امامنا ما يعنيه ذلك من تعقيدوتبادل تأثير سلبي بين الدين وكيفيات الفن من حصار الواقع الجديد لهما ولفاعلية الانسان . ان ما اصبحت تعنيه التجربة الدينية هنا هو محاولة ممارسة بديلة بعد عزل كامل عن اي تفاعل مباشر مع قوى العالم ، وهي تتوسل بكيفيات الفن لتحقيق تجربة جمعية تحمل نفس الصبغة الثورية للتجربة الفردية المباشرة والتجربة الجمعية البديلة ولكننا عندما نبدأ في ادراك ان ثمة صفةحيوية داخلة في نسيج الممارسة المباشرة للحياة في شكلها الاجتماعي والحضاري المقفل - تتميز بها فترات الازدهار بالذات في هذه الحضارات القديمة .. عندها نجد ان هذه الصفة انما تمثل فى الحقيقة نوعا من التفتيت للتجربة الدينية الجديدة الممتزجة بكيفيات الفن وحالة من الانفصال المحتوم . ففي فترات الازدهار بهذه الحضارات القديمة نجد في نسيج الحياة الاجتماعية امتزاجا للجانب الجمالي بالجانب النفعي . فيما تسفر عنه اوجه النشاط في هذا النظام الاجتماعي .. وثمة عنصر داخلي مندمج بقدر ما فى الحياة الاجتماعية بكل ما تمثله من موضوعية وعلاقات من الخارج ، فالموسيقى والمعمار والتصوير كانت تشارك بهذا المعنى في الحياة الاجتماعية ومتطلباتها ويتضح ذلك في فترة ازدهار الحضارة الفرعونية والاغريقية بوجه خاص وان بدا ذلك في اطار الدين. وليس هذا فحسب فليس يعني الامر مجرد تفتيت لهذه الفاعلية فى اشكال مبعثرة ، وانما صاحب هذا التفتيت التداخلفي الحياة الاجتماعية - افساد لامكانيات هذه الكيفيات من موسيقى وتصوير وغيرهما .. فهذه المشاركة اذا جاءت كمحاولة لادخال نوع منالتفاعل مع التنظيم الاجتماعي المعزول عن داخل الافراد .. اخضعت معه هذه الكيفيات لاعتباراته الموضوعية وخنقت فاعليتها الحرة كما سنتعرض لها ، وذلك كله ينعكس بالسلب على دور كيفيات الفن فيالتجربة الدينية التي تفترض حالة من الالتحام الذييحقق تكاملها .

ذلك كله يحيل بالتالي الى نقطة هامة للغاية هي ظهور المضمون الاخلاقي في التجربة الدينية . فمع هذا الانعكاس السلبي عليها ممثلا في تفتيت وافساد الفاعلية الحرة لكيفيات الفن .. فهناك عجز من جانبها في النهاية ازاء الواقع الاجتماعي وحركته الموضوعية والذي اصبح يفرض نفسه تماما على وجود الفرد وفاعليته . عجز عن خلق ممارسته لتجربة جمعية متكاملة بديلة عن التجربة الفردية الاصيلة.

فاذ نبدو ثمة محاولة لتنظيم معين تدعى اليه كافة القوى من فكر وخيال وانفعال وممارسة حسية بواسطة كيفيات الفن لممارسةتجربة داخلية فهناك ما يسخر بذلك .. حين نرى الحاحا واضحا فيادخال المضمون الاخلاقي الى اساطير الديانة وهو يعني عنصرا فكريا منفصلا عن التجربة الداخلية المتلاحمة المفترضة اساسا ،وهو بديل لاخفاقها .. اذ انه متصل قبل اي شيء آخر بالمطلب الاجتماعي المقفل مصدر الاخفاق الاساسي وذلك يعني في النهاية تفتيت التجربة الدينية فى جوهرها رغم استمرار ممارسة طقوسها .

وعلى هذا فالفن بصورته المجزاة الخاضعة للاعتباراتالاجتماعية من جهة والدين بظهور العنصر الاخلاقي مواجهة ايضا للشكل الاجتماعي من جهة اخرى .. كانا يسيران معا في ظل استقرار نسبي بين الانسان والعالم ، تميزت به فترات الازدهار في الحضاراتالقديمة، وبالتالي يمكن ان نلاحظ ان ما يمكن حدوثه بعد ذلك مرتبط بالشكل الاجتماعي وبروز حركته او حركة التناقضات داخله، فبافتقاد مثل هذا الاستقرار النسبي وتبلور حركته ، داخل البناء الاجتماعي - ندرك ما يطرأ على هذا الشكل المجزأ للفن والشكل الاخير للديانة من تغيير ، فنجد افتقادا واضحا لهذه الصلة الداخلية وغلبة الجانب الموضوعي على الجانب الداخلي من جهة .. ومن جهة اخرى نجد انهيار هذا الشكل المقلقل للديانة في نهاية الامر ، وانسلاخ الوعيالفردي تماما منالشكل الجمعي مواجهها بمفرده هذه الازمة .

ولذا فنحن نلاحظ ان فترة تدهور الحضارة الفرعونية في عصر الدولة الحديثة صاحبها هذان الجانبان بوضوح .. فثمة انفصال في النشاط العملي للحياة بين الجانب الداخلي والجانب النفعي، بما يعلن من الجانب النفعي تماما ، وسادت الفنون التطبيقية بشكل بالغ على الفنون الجميلة ، وافتقدت الحياة الاجتماعية في مظاهرها وعلاقاتها اي عنصر داخلي مما كانت قد وفرته كيفيات الفن، وفينفس الوقت انهيار الارتباط بالديانة المصيرية وكل ما تعنيه .. نفس الشيء يمكن ادراكه بالنسبة للحضارة الافريقية .. نفس الشيء قد كان بالنسبة للحضارة الفارسية .

ومع هذا الانسلاخ ويقظة الوعي الفردي تنتهي المحاولتان معا، التجربة الفردية الكلية والمباشرة والتجربة الجمعية البديلة ،وبهذا فالفرد يجد وعيه مواجهها وجوده والعالم دون لقاء مباشر وانما محصورا داخل الشكل الاجتماعي بكل ما يفرضه ، ومع عزل حاجة الانسان الجوهرية للممارسة المتعالية على هذا النحو ،كان يتحتم ان يظهر شكل فردي بديل لهذه الممارسة . وكان هذا يبدو افتراضا معلقا بين داخل الفرد والعالم خارجه .. ومن هنا ظهر شكلان فرديان للممارسة اديا الى انفصال واضح ومحدد لما ندعوه بالدين وما ندعوه بالفن .

واذ نقول ان المطلب واحد فهما طريقان الى نفس المطلب او بالتحديد يمكن ان نقول انهما طريق واحد ، ولكن الاختلاف الذي نود ان نشير اليه هو ان احدهما يأتينا من نهاية الطريق .والاخر يأتينا من بدايته . فالدين ، وهو هنا بالنسبة لقضية الوعي الفردي - هو رؤيا النبي .. الدين بهذا المعنى هو امتداد الوعي بابعاده ونزوعه كاملا تجسد في رؤيا ثورية مكتملة بعد مخاض وتجربة داخلية طويلة وحصيلة لتفاعل كامل مع العالم انتهى الى هذه الرؤيا، فهو كشف للمطلب متحققا فينهاية الطريق ودفعة واحدة ، اما الفنفتجربة تبدأ من الخارج من موضوعات العالم وتسعى بمشقة نحو اكتمال يشبه رؤيا النبي ، تهدد سيره مخاطر جمة . والهدف لكليهما اساسا هو ممارسة تجربة الوجود كاملة وتأكيد جوهرها الثوري .. واذ ندرك ان هاتين التجربتين محتم عليهما خلال هذا الحصار منالنظام الاجتماعي - الاحالة الى الآخرين .. تبدأ في الظهور امامنا بوضوح مشكلة النبي - اي صاحب رؤيا مكتملة - والفنان !

— ٤ —

ظهور مشكلة النبي ومشكلة الفنان

التجربة الدينية الذاتية - تجربة النبي - والتي تعلو على الحركة الخارجية الموضوعية للمجتمع والتاريخ ، او تتعدى سيطرتها - وتعطي لجدل الانسان مع العالم بعده الحقيقي كما سيتضح لنا - هذه التجربة عندما يتعين احالتها الى العالم والآخرين خلال العلاقات الاجتماعية والواقع التاريخي عموما .. فهنا تبدو مشكلتها .

ان عالم الوعي الفردي كما نقول عالم قد افتقد اي مواضعات جماعية للاشتراك في اي تجربة داخلية ، وهذا يعني افتقاد السبيل الى نقل المعاناة وابعاد الرؤيا في تكاملها الحي ... فليست تلك الملابسات الاجتماعية التي تحكم ارتباط الجميع وهو ارتباط من الخارج في جوهره .. ولذا فيتحتم على الرؤيا هنا ان تتخذ مضمونا اخلاقيا وتحال كلية الى مستوى اجتماعي بعيدا عن مطلبها في لقاءداخلي.

وبمعنى آخر فهي تصبح الى جانب مضامينها الاخلاقية اطارا لهيئة اجتماعية وتصبح ذات رموز لا مدلول ذاتيا لها بالنسبة لكل فرد ، وبالتالي تمارس شعائرها من خلال سيطرة العالم الخارجي .

هذا اذن يعني ان احالة الرؤيا بالنسبة للنبي في تكاملها مشكلة لا حل لها ، ولا مناص من ان يجهض العالم الاجتماعي التاريخي مسعى رؤيا النبي نحو الآخرين . واذ نقر مبدئيا بان مشكلة الاحالة بالنسبة للفنان قائمة فليست على هذا النحو ولكن على نحو معقد نتيجة لانها كما نقول تتجه الينا من بداية الطريق او تفترض مبدئيا صعوبة التحقيق لدى الفنان من خلال موضوعات العالم ولكنها لنفس السبب ليست دون حل كمشكلة النبي .

وهذا يدعونا لان نعرض سريعا لنقطة نتبين معها مشكلة الفنان في تشعبها ، تلك هي العلاقة بين التجربة الكاملة وتحققها من خلال موضوعات العالم لكي نستعيد سريعا تتبع علاقة كيفيات الفن منذ البداية بتجربة الوجود ، فنحن اذن نجد ان التجربة الكاملة والمباشرة بشكلها الفذ لدى الانسان من لقائه الاول والمباشر بالعالم هذه التجربة بكل ما ينطوي تحتها من كيفيات ، سواء أكانت ابداع اداة او اي نتاج آخر من مواجهة مقاومات العالم واختلاطه وغموضه .. وفي نطاق نفس الهدف .. انما تتبدى معها الابعاد الكاملة للمطلب الثوري للانسان ..

وكما اشرنا فالانتقال الى التجربة الجمعية البديلة عن المواجهة الفردية المباشرة ، كان مرتبطا ايضا بالضرورات والمقاومة والاختلاط والغموض من قبل العالم .. ولكن كان الاختلاف هنا متمثلا في ان المحاولة الجمعية لا يمكن ان تعتمد على كيفية واحدة وفي لقاء مباشر معها ، وانما كان سبيل التجربة الجمعية هو في تنظيمها لعدة كيفيات في تأدية الشعائر والطقوس وهذه الكيفيات يدخل كل منها في خدمة التجربة الجمعية .

ومع عزل التجربة الجمعية عن التفاعل مع العالم مباشرة واتخاذها شكل الدين ممتزجا بكيفيات الفن ـ اتخذت هذه الكيفيات منذ هذه اللحظة تأكيدا خاصا لكل منها كبداية لتمييز موضوعي يحددها ويحصر امكانيتها على انحاء معينة . وبيقظة الوعي الفردي كما اشرنا حدث العزل الكامل بين شمول وتكامل التجربة ، وبين الممارسة المباشرة في العالم وانتهت تماما الصورة الاولى للعلاقة المباشرة بالعالم والصورة الجمعية في تطورها .. وبدا الوعي الفردي عاريا ومحاصرا في نفس الوقت داخل تنظيم اجتماعي له حركته المسيطرة .

وبهذا العزل للوعي الفردي عاريا ومحاصرا .. اصبحت بالتالي كيفيات الفن في هذا الطريق المغلق معزولة امكانياتها بداخلها ، مثل عزل الوعي الفردي نفسه داخل امكانية عارية ومبعثرة ، دون فرصة لهذا اللقاء الحميم الاولي ، او مواصفات جمعية بديلة .. فكل من الوعي الفردي وكيفيات الفن يدعو الاخر لتحقيق لقاء لتجربة مكتملة يقف دونها عالم موضوعي مكتف .

ومن هذه البعثرة تتحدد المشكلة اكثر ، ويحتاج النظر اليها ان نبدأ اولا بالقاء نظرة على ما تنطوي عليه كيفيات الفن في جوهرها بعد الوصول الى هذه الحال من الانفصال عن التجربة المباشرة وتحديد كل منها في ذاتها .

— ٥ —

« الفن ثورية يحاصرها عالم المجتمع والتاريخ »

يمكننا ان نؤكد مبدئيا ان هذه الفنون امتدادا لمولدها الحقيقي تملك جوهرا مشتركا هو من جهة مرادف لامتداد الوعي بكل ما يمثله ، ومن جهة اخرى تشترك في غائية التأكيد على ثورية تجربة الانسان باعتبارها امتدادا تلقائيا لها ، فهي اولا مرادف لصورة الوعي في حركته وفي تنظيمه لهذه الحركة في ظل توتر يضم ما بين المكن والمطلق المجهول ، او بمعنى آخر النزوع ، كما يتضح في تجربة اللقاء الاولي المباشر ثم اللقاء الجمعي .

فبدءا من المعمار حيث نجد مظاهر الضغط والمقاومة والدفع والجاذبية والتوتر ، وحتى نصل الى الموسيقى حيث نجد الانحدار والارتفاع والجيشان والانحسار والاسراع والابطاء ، والتضييق والارخاء، والدفع الفجائي والتسلسل التدريجي ... الخ في اطار هذا نجد الحركة كما تعنيها التجربة الانسانية ، الحركة التي تضم التنافض والتجاوز أيضا لان هذه الحركة تسعى صوب اكتمال ما يحققه الوعي في تفاعله الشامل ، وذلك ما يمكن ان يكون مرادفا لما يدعوه « جون ديوي » بالكيفية الشائعة (بمعنى المنتشرة) « التي تتخلل كل أجزاء العمل الفني وتربطها في كل فردي موحد » حيث يقول أنها كيفية لا يمكن الا ان تدرك ادراكا حدسيا وجدانيا ، وقد تيسر له هنا ان يفلت من السيطرة الخارجية لنجده يشير بالفعل الى فاعلية الوعي في اخضاع عناصر اي من هذه الفنون لمعاناته الشاملة :

« والواقع ان من شأن العناصر المختلفة والكيفيات المتمايزة للعمل الفني ان تمتزج وتنصهر بطريقة لا تستطيع الاشياء المادية نفسها ان تنافسها فيها ، وهذا الامتزاج او الانصهار انما يعني حضور تلك الوحدة الكيفية في جميع العناصر بطريقة مشعور بها حقا ، ان الاجزاء تتميز تميزا عقليا ولا تدرك ادراكا حدسيا ولكن من المؤكد انه بدون تلك الكيفية الشاملة المدركة ادراكا حدسيا لا بد ان تظل الاجزاء خارجية بعضها بالنسبة الى بعض وبالتالي فان العلاقة بينها لن تكون الا مجرد علاقة آلية ومع ذلك فان الكائن الحي الذي نسميه بالعمل الفني ليس شيئا مختلفا عن اجزائه او اعضائه بل هو الاجزاء نفسها بوصفها اعضاء وتلك حقيقة تعود بنا من جديد الى الكيفية الواحدة الشاملة المنتشرة التي تظل هي بعينها في صميم تنوعها او تميزها وهكذا تكون النتيجة ظهور احساس بالكلية يمتاز بانه تذكري توقعي تلميحي تنبهي » .

بهذا المعنى وفي هذه الحدود يمكن ان ندرك ما ندعوه بخضوع الحركة ، وعناصر اي من هذه الفنون للمعاناة والتكامل في جربة ملتحمة . ثم نجد ان هذه الحركة في كليتها تنطوي على المفارقة اللامحدودة اي النزوع والتجاوز كما تعنيهما في التجربة الفردية المباشرة والجمعية . ويعبر « تنيسون » عن هذه الحقيقة بالنسبة للفن بقوله عن العمل الفني « تلك الدنيا التي لم نرتدها بعد والتي تنحسر حدودها ابدا ... ابدا كلما اوغلنا المسير ». وما يدعوه « ادجار الان بو » بالايحاء اللامحدود الغامض في الفن ، حيث يجعله « كوليردج » ايضا شرطا اساسيا ليحدث العمل الفني تأثيره كاملا، وللتحديد بايجاز نتابع رأي « ديوي » حيث نشير من خلال مفاهيمه الى هذه السمة الجوهرية :

« ان كان ثمة افق حاجز (في العمل الفني) الا ان هذا الافق ليتحرك كلما تحركنا نحن ولن يكون في وسعنا قط ان نتحرر تماما من كل احساس بوجود شيء يمتد فيما وراء الافق ، ان هناك في داخل هذا العالم المحدود الذي نراه رؤية مباشرة شجرة قد استلقت عند اقدامها صخرة ، ونحن نصوب انظارنا الى تلك الصخرة ، ثم الى الطحلب المنتشر على سطحها وقد نتناول مجهرا لكي ندقق النظر الى حشيشة البحر الصغيرة التي توجد في طياته ولكن سواء أكان مجال بصرنا واسعا ممتدا ام صغيرا دقيقا فاننا في كلتا الحالتين انما ندركه في خبرتنا بوصفه جزءا من كل اوسع اشمل ، اعني جزءا تتركز فيه الآن كل خبرتنا ، وقد نوسع مجال بصرنا فننتقل من دائرة ضيقة الى دائرة واسعة ، ولكن مهما كان من سعة هذا المجال فاننا نظل نشعر بانه لا يمثل الكل لان حدوده ترسل ظلالها الى ذلك المدى اللامحدود الذي يمضي الخيال الى ما وراءه باحثا عن الكون.»

ايضا في حدود هذا التصور يمكننا ان ندرك ما ندعوه بالامكانية دائرة ضيقة الى دائرة واسعة ، ولكن مهما كان من سعة هذا المجال فاننا نظل نشعر بانه لا يمثل الكل لان حدوده ترسل ظلالها الى ذلك

المدى اللامحدود الذي يمضي الخيال الى ما وراءه باحثا عن الكون .»

ايضا في حدود هذا التصور يمكننا ان ندرك ما ندعوه بالامكانية الجوهرية الكامنة في كل من هذه الفنون للارتباط بتجربة الوجود في ابعادها الاصلية . ثم يمكننا بعد ذلك ان نلمس الجانب المشترك جوهريا بين هذه الفنون من حيث التحقيق ، حيث ندرك ان كلا منها ينطوي على نفس امكانية باقي الفنون الاخرى في التحقيق، وما هنالك هو تأكيد على جانب خاص لكل منها على حدة ولكنه مشترك بدرجة اقل مع باقي الفنون وهذا التأكيد برز كما اشرنا منذ عملية التنظيم الجمعي .

فكما ادرك البعض نجد ان الصورة تشتمل على الامكانية المميزة للمعمار من ضغط وجاذبية وغيره ، وتشتمل على الامكانية المميزة للموسيقى من انحدار وارتفاع واسراع وابطاء وتضيق وارخاء ..الخ. وبالمثل يمكن النظر لكل منها في ارتباط بالفنون الاخرى مع فارق التأكيد الخاص، وكل هذه الايقاعات في النهاية تجمعها خواص الشدة والامتداد والتوتر . وكما يقول « باتر » :

« ان من شأن كل فن ان يتجه نحو التشبه باحوال من آخر من الفنون وان الفنون جميعها تسعى لتصل الى درجة الموسيقى في تعبيرها المباشر المثل في التحام مادتها بصورتها او رؤيتها التحاما تاما » وان كان تعبيره « التشبه » غير دقيق فيما نعتقد وربما كانت كلمات « جون ديوي » التالية اقرب الى المعنى « ان كلمات كهذه .. شعري ، معماري ، درامي ، نحتي ، تصويري ، ادبي .. انما تشير الى اتجاهات تتوافر الى حد ما في كل فن من الفنون نظرا لانها تصف اية خبرة مكتملة كائنة ما كانت » .

اذ سلمنا بهذا الفهم للفنون ذاتها ثم وضعناها بازاء الوضع الجديد حيث الوعي الفردي المحاصر داخل اطار موضوعي ـ اجتماعي وتاريخي ـ والذي يرتبط الفرد داخله بمضامين فكرية واخلاقية يتطلبها الشكل الاجتماعي ، نجد تفتيتا لهذا الجوهر بوجهيه فتبعا للمطلب الاجتماعي ، وامتدادا للتفرقة داخل التنظيم الجمعي ، حددت اختلافات جمة بين هذه الفنون وفرضت على وعي الفنان بتأثير من المقومات الاجتماعية ، وكانت الاحالة بالتالي تبعا لهذه الاختلافات الموضوعية وليس من خلال الجوهر الكامن والمشترك بين هذه الفنون . وبذلك شوهت تجربة الفنان الداخلية من جهة ، وحل ادراك جزئي لهذه الفنون من جهة اخرى يؤكد هذا الادراك ادراكات مشابهة لدى باقي الفنون نابعة من التصنيف الموضوعي لها .

والتفرقات الكثيرة التي وصفت بين هذه الفنون وبعضها من فنون زمانية وفنون مكانية ، ثم فنون تشكيلية وفنون تلقائية ، ثم فنون فردية ، وفنون جماعية ، ثم جمالية وتطبيقية ، ثم تمثيلية وغير تمثيلية (بمعنى المحاكاة) ، ثم من جهة اخرى حصر مهمتها على نحو أو آخر بحدده المطلب الاجتماعي بكافة ملابساته الحضارية والتاريخية .. كل هذا لا نستطيع ان نقول بالدقة انها مجرد امتداد للخطأ الاساسي في الارتباط بالفن ومهمته وما فرضه الفكر المجرد داخل النظام الاجتماعي من تجزئة وتفتيت في النظر للتجربة الداخلية، ذلك لان هذه التفرقات تعكس ذلك عمليا بالفعل ، وتتصل بذلك الانعزال الذي فرضته مواضعات الحياة على الفاعلية الداخلية .

والفنون على هذا النحو يؤكد كل منها اخفاق الآخر ، مؤكدة على الاختلاق الموضوعي والارتباط من الخارج بالقدر ، الاكبر ، والخضوع لقواعد مسبقة وليدة مقومات الواقع الخاص للمجتمع او الفترة التاريخية ، والامثلة على ذلك قائمة بوضوح .

ومن مثل هذا الاخفاق ننتقل الى جانب اشد خطورة ، حيث اننا قد ابتعدنا بهذا التسليم السابق للتجزئة عن المهمة الاساسية التي تتبعناها واكدنا عليها .. فاعلية الوعي ومطلبه والتي يمثلها جوهر الفن والتجربة الدينية في انفصالها عن اللقاء المباشر بالضرورة كما اوضحنا ..ذلك ان الفنون على هذا النحو وحتى يتوفر لاحدها امكانية التحقيق الخاص كما حدث بوضوح للموسيقى في الفترة التاريخية الواقعة بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ـ نقول ان هذه الفنون اصبحت تواجه تحديا من نفس الوضع الاجتماعي بمفهومه الذي يفتت التكامل الداخلي والتواصل .. ذلك التحدي هو ضرورة وجود مضمون خارج التجربة الحية يواجه العلاقة الموضوعية للانسان بالنظام الاجتماعي يمثل ذلك الفكر المجرد بسيطرته ومشكلته التي لا تحل ازاء تجربة الانسان وقد لاحظنا سابقا ان ذلك هو نفس السبب الذي حدا بالتجربة الدينية الى ابراز المضمون الاخلاقي خارج التجربة الجمعية الحية .

فاذا افترضنا الافلات من هذا التفتيت الذي عرضنا له وتوفر الاحالة الكاملة الى الآخرين لتجربة فن من الفنون فلم يعد هذا يعني تلك الفاعلية التي كانت لتجربة الانسان الاول ولا لدى التجربة الجمعية . تلك الفاعلية التي تحقق الحركة والمفارقة لدى الانسان بشكل متكامل في قلب التجربة دون مضمون فكري او اخلاقي .. لم تعد متيسرة بازاء المستوى الاجتماعي للحياة ، وعندما نعود لعبارة (جون ديوي) عن ان « الاحساس الكلي بالتجربة تذكري تلميحي تنبهي » فليس ذلك يعني تحقيق المطلب الداخلي بفاعليته الكاملة، فلدى الانسان في المرحلة قبل الجمعية كان ذلك يعني التجربة وامتدادها تلقائيا ، ولم يكن في حاجة الى اكثر من ذلك الاحساس التذكري التلميحي التنبهي ، فهو كامن في حركة التجربة نفسها بشكلها المباشر والمستمر ، دون تحديد لمفاهيم مفروضة ومن ثم تمتد تجربته منه دون توقف ، ويتم التجاوز بالفعل من التجربة الراهنة الى امتدادها ، فالعنصر الثوري والفعال كامن في التجربة العينية ، والاكتمال في التجربة يحيل مباشرة الى ما عداها ، والمعطيات الوجودية الاولية عن الحرية والقيم والمعنى يمثلها نزوع في قلب التجربة نفسها .

اما هنا ـ بازاء اطار ومطلب موضوعي يحد من فاعلية الفرد ـ فان العنصر الثوري مفتقد ، ومفهوم الفن على هذا النحو الكامن في التجربة نفسها كمونا حدسيا يحتاج الى ان يتخذ النزوع في معطياته ـ الحرية والقيم والمعنى ـ مضمونا يحيط به العقل . وذلك مثلما اتخذت التجربة الدينية المضمون الاخلاقي ـ مضمونا يكون بمثابة واسطة تعين الفرد على تواصل فعال يعيد اليه المبادرة بازاء المستوى الاجتماعي للحياة المحيطة به والمحدد سلفا ، بالمعنى الذي ظهر معه المضمون الاخلاقي في الدين لتحقيق صلة بالمطلب الاجتماعي والذي بات يحاصرها بمعطيات الواقع والفكر الموضوعيين . وحين يحدد(باتر) « ان الفنون تنزع باستمرار نحو الوصول الى مستوى الموسيقى » فنحن نحس ان هذا المطلب يغفل المنبت والدور الحقيقيين اللذين ننسبهما للفن منذ البداية ازاء الموقف او يؤكد قيام المشكلة .. فليس الالتحام بين المادة والصورة ـ وهو ما يعنيه هنا بالوصول الى مستوى الموسيقى ـ هو اقصى ما يمكن ان يحققه الفن ـ كما يريد ان يقول ـ وانما المسألة في هذا الموقف كيف نجعل الالتحام ، او لنقل بالمعنى الذي نريده هنا .. كيف تحقق التجربة الفنية المبادرة للوعي للوصول الى فاعلية بازاء موقف يتطلب اضافة جديدة ، اضافة تبدو من خارج عالمه .. حتى نصل بذلك الى بديل حقيقي يتخطى هذه المعوقات التي عرضنا لها جميعا .. بديل حقيقي عن التجربة المباشرة مع العالم كما مارسها الانسان في مراحله الاولى ، وعن بديلها المثل في التجربة الجمعية ، وهما التجربتان اللتان قضي عليهما .

ان محور مشكلة النبي والفنان هو الاحالة الى الآخرين ، ولكن مشكلة الفنان رغم انها لاتواجه طريقا مسدودا كمشكلة النبي ـ التي تمثل رؤيا متكاملة محددة سلفا ـ الا ان تفاصيلها متشعبة ومعقدة على نحو ما اشرنا .

وفي مواجهة المسألة على هذا النحو قامت محاولة ثورية تمخضت عنها فترة خصبة في التاريخ الانساني، وتمثل ما ندعوه باليقظة الحقيقية للوعي الفردي وظهور مشكلة الفنان كما حددناها متصلة بمشكلة النبي ،محاولة ضم كيفيات الفن كلها تقريبا في اتون واحد . ونعرض لذلك في مقال قادم .

يسرى الجندي

القاهرة

حكاية فلسطينية

— ١ —

كان صديقي خالد
ممتلئا بالحب
كان رقيقا وعنيفا كالنسمة والاعصار
كان معي في هذا البلد يكابد ..
غربتــه ،
مرتقبا سيل النــار
مسكونا بالفعل الحيّ الصامت
كان يعانق في الصحراء
واحته المنفية خلف جدار باهت
ويحدثني اذ القاه
من فقدان المعنى والتيه
عن تلك الايام الصفراء
عن موت الانسان الضائع ..
خلف قناع التمويه
عن غضب سوف يجيء
يكنس فينا هذا الفقر المعتم ،
ويضــيء
غرفا في النفس رماديه
كان يواجهني بالبسمه
محتجــا ..
اذ اسمعه بعض الشعر الاسيان
— يـا قيسي
دعنا من هذي السوداويه .
— الحزن خميرتنا يا خالد
والحزن سلاح لا يغمد
نغسل اعماق الروح به ،
نسمــو ، نتجدد
حين يرافقنا في اليقظة والنوم
يتنفس معنا ، ويشاركنا الخبز
لا نقدر ان نتجاهل هذي النعمه
يــا خالــد

— ٢ —

كان جريئا في زمن الصمت
لا يخفض هــام الكلمه
لا يرسلها زلفى لامير او حاكم
كان يجل الصدق
يحلم بمدائن تحتضن الانسان
لا توردِه الموت .
لكن صديقي خالد
طولب ان يصمت
طولب ان يكسر قلمه
طولب ان يخنق المــه
طولب ان يرضى بالامر الواقع

— ٣ —

أسألكــم
من يرضى ان يسقط طوعا ؟
من يقدر ان يمنع اما ،
معدمة ، جوعــى
من ان تحمل سيفا
واذا لــزم الامــر
أن تسرق ثمن حليب الطفل الجائع ؟
طوبى لابي ذر

— ٤ —

لم يسرق خالد لم يحمل سيفا
لم يقتل يوما نمله
كان صديقا للناس ، محبا للفقراء
لكن الخوف على أمن الدوله
يلزمهم ان لا تبقى الكلمة مسموعه
ان لا يبقى خالد حرا

— ٥ —

فوجيء خالد ذات صباح
بدخول الشرطيّ عليه
يحمل بين يديــه
كومــة اصفاد
في اليوم التالي

نشرت بعض الصحف اليوميه
أمـر الابعـاد .

– ٦ –

« ملاحظة ..
في ذلك اليوم ، بكت طفلتـان صغيرتـان ، لان اباهما تأخر عن موعده ، ولم يعـد للبيت .. كانتا تنتظران ان يحمل لهما حبـا .. وامنـا .. وحلـوى وربما كانتا جائعتين .. »

– ٧ –

لم أر خالد ذاك اليوم
لكني كنت أرى جبهته ،
سارية في الريح ، مناره
لم يوهنها الابحار
كان الاصرار
مرسوما في عينيه علامه
كان يردد ان الصبح ،
ـ وان طال سيأتي
واحتضن وسامه
ومضـى ..
يبحث عن أرض ،
تطعمه خبزا وكرامه .

– ٨ –

لا اذكر كم مر من الاعوام
حين تقابلنا أول مرّه
في باحة فندق
وسط دمشق
أذكر كان عناقا
عبر الصمت ، مليئا بالصدق
حيث أعاد الى سمعي الكلمات الحرّه
كان كلانا يبحث في رحلته ،
عـن شاطىء
عن قطعة أرض غالية ،
يسند جبهته المتعبة عليها ،
تطفيء ظمأ الايـام
عن شجر يمنحه الظل
عن بيت دافيء
يؤويه اذا جاء الليل

– ٩ –

وفتحنا كل شبابيك الجرح

– ١٠ –

كان تراب الوطن العربيّ
ما زال طريا أخضر
والجثث المقتولة في سيناء ،
وغـزة والجولان
ينهشها الطير ولم تدفن
وتحدثنا في ذاك اليوم ،
عن الآمـال الكذّابه
وعن السفر الثاني ..
وزنود الفتيان الفلاّبه
اذ تلج بجنح الليل
ابواب فلسطين بـلا تصريح
مثـل الريـح
تحمل شارات الصبح .

– ١١ –

كنا نعبر في الطرقات معا
أحزنني وجـه دمشق
بردى كان بـلا صوت
لاحظت لاول مرّه
أن ملابس خالد كانت كاكيه
لكن فيما بعد عرفت
أن صديقي من زمن ،
يلتزم بتدريبات يوميه
فسرحت ببصري في الصمت .
وتحدث خالد ، فاجأني بسؤاله
ـ ما حال الغربة ، والاصحاب ؟
جالت في أعماقي الكلمات المرّه

. . . .
. . . .

لكنـي أطرقت .

– ١٢ –

يا أيام الغربة أعطني اسمي
أعطيني أوراقي ويدي
أعطيني قلمـي
آن لنا أن نفترق الان
آن لهذا القلب المحكوم عليه
أن يرتاد الابعاد
ركضا خلف خلاص موهوم
آن له ان يستقبل فعل المرتقب المحتوم
بعد سنيّ التجوال .
أزهر يا غربة في ارضي الليمون
وامتلأ « المارس » بسنابل معطاءه
وابتهج الفلاحون
أما الفقراء فقد مدّوا أيديهم ،
واحتضنوا قمر الثوره
يا غربة هات يديك
أودعك بهـا كلماتي المرّه
ورنين الزمن الجاحد
اني أرتحل الان
فياضا بالفرح الى خالد .

١٩٧٠ محمد القيسي

وكانت البداية

قصة

بقلم فهد الأسدي

حين تخطى الزورق الشراعي الذي يستقله هاشم التماع البحيرة الى ظلال الجزر المتناثرة التي ترقد عليها عشيرتهم ، غزته عشرات الافكار ..

كان الملاح قد حلّ حبل الشراع الملفوف بالصاري ، وجرّ الشراع قبل ان تسقط بطنه التي لا تزال منتفخة ببعض الهواء في الماء .. لف الملاّح الشراع ، ثم عاد الى (الدوسة) الخلفية ممسكا بعمود الدفع.

اشعل هاشم سيكارته ، فسقط الضوء على جوانب الزورق،وكشف عتمة جوفه للحظات وبانت نجوم العلم الذي يلف الصندوق .. « اية عودة ياهاشم ؟! تجربة مرة ان تواجه النوح ، وشق الصدور ...والعيون المتفرجة ستحمل مع سلامها لـك نظرات لا تحتمل ، وكأنها ستعريك.. هل سيشفع لك هذا النيشان ؟ .. العائدون من الحرب ليسوا سوى المنتصرين او الشهداء او الجرحى على الاقل .. حذار ان تقصد التلفيق ، فالناس هناك هزئوا كثيرا من حكاية « شمعون » .. يوما عاد من الجيش شادا ذراعه على رقبته .. قال ان شظية اصابته،

واعطته العذر ليقعد عن مواصلة الحرب . صدّقه الناس اولا، ولكن في اليوم التالي جاء رفيق له في كتيبته . قال لهم : ان شمعون كاذب .. اننا لم ندخل الحرب بعد ، وامام الناس حلّ الاربطة عن ذراع شمعون فبانت الذراع سليمة لم تمسها الحرب بشظاياها رمت عليه امرأته (فوطتها) .. رفضت من ذاك اليوم ان يضمها معه سقف..»

* * *

في الكتيبة كان بين الوجوه الصفر التي ارهقتها الهزيمة ... تناقش الجنود همسا فيما بينهم .. كانت آثار الغارة لا تزال تمدّ ظلها على الكتيبة : على المدفع المهصور ، وعلى بعض الكميونات المحترقة .. وعن بعد قليل كانت الحفر التي خلفتها قنابلهم تفغر فاها .. ظروف الدفاع عن هذا المكان اصبحت شاقة وسط هذا الحشد من التراكمات ، لكن الآمر الجديد اصرّ قائلا :

ـ لن نغير هذا الموقع .. لن نتراجع .دافعوا في كل ظرف ،فقد تراجعنا قبلا بما فيه الكفاية .

حين بان العريف هذاالنقاش ... اقترب العريف .. نادى :

ـ جندي اول هاشم عبيد :

ـ نعم ..

ـ الآمر يطلبك .

استعد هاشم واجاب : ـ حاضر ..

تحرك الاثنان .. دلف العريف الى الخيمة اولا ، ووراءه انتظر وعندما اشار العريف ، تقدم .. ادى التحية بقرفعة .. تنبه الآمر وقال :

ـ جندي اول هاشم ؟

ـ نعم . سيدي !

ـ الشهيد من عشيرتك ، لذا اخترناك لايصال جثمانه الى اهله..

حار الجواب وقتها على شفتيه كثيرا .. الامر من الرائد مصطفى ... الضابط الذي احبته كل الكتيبة منذ ان كان مساعدا لآمر الكتيبة قبل الغارة الاخيرة .. أوامره على العين والرأس .. لكن وقعت في المصيدة يا هاشم . عيون العشيرة واهل الشهيد سوف لن ترحم نعيب الغراب .. عندهم اذ نعب الغراب فوق رؤوسهم طردوه بالحجارة صائحين : « خير .. خير .. شرك عليك » .. واسترضاء للغراب يكملون : « اذا جاء حبيبي بالسلامة تركت لـك على النخلة خبزا وتمرا .. واذا ما جاء فقأ الله عينيك ..»

هتف الرائد :

ـ ها هاشم !.. سكت ؟

اجاب بتلعثم : ـ سيدي ! لو اخترتم جنديا آخر ..

قال الرائد بتصميم :

ـ لا احد يعرف اهل الشهيد غيرك ، ولا حرج فقد بعثت القيادة ببرقية النعي الى اهل الشهيد وستلحق على الايام الاخيرة ..

* * *

واندلق سكون الليل ملونا بالحلكة .. كان لا يمزق هذا السكون سوى اطيار شاردة كانت تسجل ايقاعا ما ، وتستمر طائرة ، والزورق يجتاز التنميرات الصغيرة التي تشطر « النزل » الى مجموعات من الجزر المتناثرة كالوشم على بياض هذا الاتساع المائي الممتد .. « اي .. يا قريتي ! يا من ترقدين في هذا السلام الممل الرتيب .. هنا لا داع لان تشيد مصانع للحزن .. الحزن ينز من العيون .. العيون التي لا يذكرها احد سوى أيام الفداء .. بعيدة أنت عن كل الاخبار مدفونة وسط الهور بين البردي والقصب ووسط اللوعة .. بعيدةعن المدن .. المدن التي لا تعرفك الا بلجان الضرائب ولوائح التجنيد ».

حس الزورق جدار دارهم القصبي ، فاحدث خشخشة عالية .. وصدرت نحنحة .. نحنحة أبيه يعرفها جيدا .. واع طول الليل .. «في الليل يكثر السراق يا ولدي ، والحذر يجب ان لا يسرق عيونه النوم »

صاح الاب من فوق السرير : ـ ها ! مـن هناك ؟

هتف : ـ أنا هاشم يا أبتي .

والتصق الجسدان حارين مفغمين برائحة الحب العميق .. ثـم عـاد هاشم الى الزورق .

صاح الاب : ـ ها الى أيـن ؟

ـ ابي لقد جئت بجثمان الشهيد ..الطريق بعيدة وقـد وصلت متاخـرا .

تبرع الاب لايصال الجثمان قائلا .. بيت سليمان جيران غيـر بعيدين ، ولا تتعجل ، فالصباح ربـاح ..

ستراهم ..وستأكل القرية قلبك ..!

***

في الصباح أجهد كثيرا ، وهو يغالب نفسه .. قصرت خطواته على الطريق الى (المضيف) .. رمقته رموش كثيـرة .. ابتسم بمرارة ، وصافح وحيا ، وبتر مقابلات ارادت ان تطول .. ودلف الى المضيف .. كانت اطر المضيف القصبية وحصرانه يلونها سخام كثيف مـن طـول ما حرق فيه من تبغ وقهوة .. وكانت الوجوه واجمة تتعثر على سقوف حلوقها الكلمات :

ـ هاشم ! الله يساعدك .

ـ أهلا يا حاج .. أهلا يا زاير .. أهلا ..

همس جاره القريب :

ـ حسنا فعلت .. جئت ، وقد خفت المسألة ..

كان سليمان يقعد في صدر المضيف ، يرد على التعازي بكل جلد .. صحيح ان ملابسه تميل الى السواد .. ولكنها ملابس فلاحية وهذا لونها .. كان عقاله لا زال يعلو رأسه .. كانت شجاعة ان يسلك هـذا الشيخ مسلكا شاذا عن قواعد الحداد في القرية ..

تشجع هاشم ، وقال بخجل :

ـ عمي سليمان ! ابنك ما مات .. وهذا نيشانه على صدري .

انتشى سليمان ، وغمغم بحمد الله ..

ادار هاشم راسه للجلس وقال بفخر :

ـ انتم يا جماعة لو كنتم هناك لما بقي حجر منكم لا يقاتل .. قبل صحيح كنا ننهزم من العسكرية .. نقول ان المدن لا تذكرنا الا بلوائـح التجنيد ولكن الضربة وصلت العظم ..

غمغم احد السذج منهم :

ـ عمي هاشم ! ونحن ما دخلنا في معارك الدول ؟.. معارك الدول ما تنتهي .. شف هذي فلسطين تتعارك عليها الدول .. يقولون طينها فلوس .. اسمها واضح للسامع ..

رغم جو الفاتحة ابتسمت بعض الافواه و .. هتف احدهم :

ـ خاب ظنك .. دائما احمق .. لا فرق بين عقلك وعقل التـي تحلبها .. يا طين ، يا فلوس ..

فلسطين وطن يا محيسن ، والوطن اغلى من الفلوس .

انتشى هاشم .. « ها هو الهور يتمطى ايضا .. لقـد دخلـه الترانزستور مع حزيران .. اخبارك اضاءت اعماقه .. حاتم وجماعته يسرحون معلقين الترانزستور فـي رقبة الجاموسة .. نشرة اخبـار لا تفوتهم يوما .. الطابور ممتد كبندقية اسطورية فوهتها فـي رأس « موشي » وزنادها تحركه اصابع الهور .. »

يا عمام ! محيسن حقه والعتب على من تركوه اعمى .. قبل الايام السود كانت القضية مثل قميص عثمان .. ضاعت بيد السياسة سنين يا عمام وضاعت علينا فرص الوعي بها .. هنا في اعماق الهـور لم يكن يصلكم نبأ .. قام هتلر ، حاول ان يحرق العالم بجنونـه فاحترق .. راح دون ان تصلكم اخباره !

الهور كان ينام .. ايام ٤٨ لبس أبن المعيدية « رخيصة » ملابس الجندية مرغما .. سيق الى فلسطين ، وهناك مات . احـد لا يعرف قبلا لماذا مات .. أتوا الى امه ، قالوا لها « دقـة » قتـل .. صرخت قائلة : قتلته الحكومة !.. خافت فلم تطلب (عوضا) .. احد لـم يسأل عنها . من يفتش عن معيدية هائمة بين مسارب الهور ؟.. وظـل الناس سنين يتندرون على نعائها الساذج .. « بقيتم تلفكم الدوامـة : تركب الزوارق الى الهور .. الى هناك يفر الناس من الجوع .. الجوع الى الخبز او الجنس .. بعض يقطع القصب ويعود ، والمغامرون يركبون رؤوسهم الى المغامرات .. هناك عندمـا تمتلىء الزوارق بالحشيش ـ الحشيش الندي يلذ عندها عليه عناق الاجساد المتعبة الجائعة .. وفي العناق ينسون انهم جائعون او فارون ..! »

احد لا يعرف قبلا لماذا مات « دقة » . لـماذا انسيتم « رخيصة » الهائمة ، وقصة ابنها .. ؟!

نبه هاشما استفسار جديد ، فاجاب :

ـ .. ميدانا واحدا لو وصلتموه ـ يـا عصام ـ فلـن ترضوا بالعودة الا ومعكم فلسطين .. هذا الميدان عرفـه ابنكم الشهيد .. ذاك اليوم لو كنتم معنا لتعلمتم كيف تموت الرجال ..

***

بعد ايام الهزيمة التي لا زال المقاتلون يلوكـون مرارتها ، كانت طائراتهم تحلق بكل حرية ملطخة السماء .. اعداد جرارة تسد عيـن الشمس .. كانت كتيبة المدفعيـة المضادة للطائـرات تختفي وسط الاحراش تحت اقدام هضبة مرتفعة .. وكانت قد وصلت متأخرة عـن المعركة الكبرى .. الجنود يقضون ايامهم ناكسي الرؤوس كثيـرا مـا تثيرهم الى الخناقات أتفه الاسباب . وبـدا الجندي المدفعي عامـر سليمان اكثرهم نزقـا وتبرمـا بهذا الفراغ .. كانت عينـاه تحملان الم الذي لا يطيق الهزائم ، ولا يستطيع الانتصار ..

في اوقات الهجوع اقترب منه قائلا :

ـ عامر !.. لا شك ان الناس هناك يلتذون الآن .. مـا اجمـل الهور والحرائق تشتعل في جوفه ..! من يبيت هوارا فيه ستطرد هذه الحرائق مخاوفه .. لن يقترب منه عفريت « احفيظ » وفوق الحشيش الوثير يتعانقون .. ونحن هنا نفثت غضبنا بالاصطبار .. تعال نحارب، او نفر .. اليها .. ها عامر الا تفكر بها ؟!

ويجيبنـي :

ـ هاشم ..! الخيام التي مررت بها ، والمدائن التـي احترقت ، والمساحات التي احتلوها ، كلها مناظـر انستني .. لا شك ان الناس هناك يغرقون في دفء علاقاتهم المكرورة .. محتاجون لان تهزهم هزائم اكثر تنتزعهم من الجذور . ولو جاءوا هنا لما ندموا على المجيء .. أتذكر ايامنا الاولى في الهور . هناك عندما كنا نختفي فـي (ايشاناته) * هاربين من لوائح التجنيد .. لقـد كنا نهرب مـن قدرنـا بلا شك .. يا ليت ـ لو كلهم جاءوا لنسوا مثلما نسيت .

شربت كلمات هذا الريفي النقي الذي قادته ثقافته الممتدة جذورها في الطين .. قادته الى الوضوح.. وسرحت . نبهني بيده ، قال :

ـ استرخ الآن ، فلا بد ان نلتحم يوما .

* الايشان : مرتفع داخل الهور .

ومرت الطائرات في اليوم التالي وراقب عامرا ، وعيونه التي تنتقل على المدفع الماد عنقه بصمت وعلى الطائرات المغيرة .. انتبه لرقابتي فهتف :

ـ أسفا .. لن يقال عنا شيء . لن يخطوا على شواهدنا سوى أننا تعودنا الصبر !

قلت له : عامر .. حاذر !

اجابني :

ـ انا لا اقول الا الحقيقة ، ومن يخافها عليه ان لا يدخل الميدان .. جبان او خائن لا غير .. اقول لمن تعلمت كل تلك الدروس على المدفعية ، ألكي اتفرج على هذه الغربان ؟

كان الجنود منشغلين في التنظيف .. السواق في ساحباتهم ، والمدفعيون يعيدون تنظيف المدافع الجبارة .. وقسم منشغل في خيام التموين .. ومر الآمر ومساعده مستعرضين .. وكنا قريبا من مدفعنا ستة أنا وعامر واربعة جنود آخرين .. مر بنا الآمر .. سادت فترة صمت وترقب لكن الآمر اكتفى بأن قطب جبينه بتبرم في وجه عامر ومر .. وعندما مر خلفه مساعده الرائد مصطفى ابتسم في وجه عامر ابتسامة حبيبة ، ابتسم عامر على اثرها ، وانزل رأسه الى الارض .. وخمنت ان رابطة ما لم اكن ادركها تربط بين هذا الجندي وذاك الضابط .. رابطة قوية قد اصلها انا يوما .. ولكن حتما ان آمر الكتيبة قد اخطأ الطريق اليها .. والا فلماذا أحبت الكتيبة الرائد مصطفى ؟.. مصطفى لا يوزع الهدايا او النقود ـ كما كان يوزعها ضباط الانجليز ـ لماذا يحبه الآخرون ..؟ اشياء رائعة فيك ايها الانسان ، ولكن المؤلم ان لا يعرفها بعض الناس فيخطئوا ..

* * *

في صباح اليوم الثاني استيقظنا على ضجيج رعد مستمر ، وكان لعنة السماء قد اندلقت علينا دفعة واحدة فاغرة فاها .. مرت اسراب كثيرة ، ونثرت الرعد القاصف فوق الارض ، وذهبت .. والتصقنا بالارض ..

في الليل جاءت الانباء ، ان العدو عاود غاراته على القرى .. ملأتنا بالاسى .. بكى احدنا ، وراح عامر يهدهده بالكلمات .. وباكرا انسانا هذا الرعب المفاجيء مجال تحركنا .. تحولت الكتيبة الى اجزاء لا يحس أي جزء الا بكونه جزيرة لا تربطها جسور .. لماذا ؟.. ربما لاننا كنا مخدرين .. تترتب في اعماقنا بطولات عشائرية ـ كما قال عامر ..

من بين رقدتنا الملتصقة كانت انظارنا تتلصص .. كانت بعض الطائرات تطير على ارتفاع قريب نلمح عليها النجمة بكل بساطة .. وفجاة دوت كتيبتنا .. خلناه اولا انفجار قنبلة قريبة .. ولكن لا اثر .. اتجهت عيوننا الى مكان المدفع .. وصرخ العريف :

ـ عامر ! ما فعلت ؟ لا اوامر رمي عندنا ..

صرخ عامر باهتياج : اوامر .. اوامر .. أية اوامر . اما ترونها قريبة ؟.. ان هذا الاستعراض يمزق اعصابي ..

كنا نرقب هذا المشهد الشجاع بصمت مشلول .. كان عامر يلقم المدفع بقنبلة جديدة ، ثم يسبر المقياس في السماء أزت الطائرة قريبة من رؤوسنا ومرت ، ثم القت قنبلة مرتعشة ، ولكنها بعيدة عن المدفع وابتسمنا .. وانطلقت قذيفة عامر سريعة . اهتز المدفع هزةعنيفة ،اهتز لها عامر بكل كيانه ولكنه لا زال ممسكا بآلة الاطلاق .. وفوق اهتزت « الميراج » بعنف ، وراحت تترنح بطيرانها يندلق من بطنها لهب احمر .. وانكشفت السماء لحظة ثم انقض علينا سرب .. هتف عامر :

ـ الى مدافعكم .. اسرعوا يا رفاق ..

وخرج الآمر حاسر الرأس مهتاجا :

ـ عامر .. ما هذا ؟ انه خروج على الضبط ستدفع ثمنه ..

هتف عامر بكلمات تقطعها العصبية :

ـ سيدي ! لقد نفد مني الصبر ، فارجو ان لا تنتظر حصد طاعتي .

وضاع النقاش في رشة جديدة ، وانطرح الآمر .. هتف المساعد بجنود النقالة فحملوا الآمر .. كانت الدماء تسيل ساخنة من مؤخرته فقد هبرت الرصاصات اعلى فخذه ..

سادت فترة ارتباك قصيرة ، فهتف المساعد :

ـ يا رجال ! الى مدافعكم .. افتحوا النار . لن ندعهم يجنون ثمار العدوان .. لم تعد ارضنا صماء ..

وقامت القيامة ـ يا عمام ـ لكأن جحيمين قد التقيا .. وأبصرته جيدا من بين الضباب والعرق والسخونة .. خفيفا كالفهد وكأن الحرب نزهة والمدفع الجبار لعبة بين يديه .. ووراءه بدأنا نهش الميراجات التي تحاول نهش لحمنا .. السماء من فوقنا تمطر نارا ورصاص .. ولكن ارضنا ايضا تحولت الى ترس قاس .. تقاربنا اكثر واكثر حوله .. لم تعد تخيفنا غيوم السماء .. وكان قد شعرت به ينطرح على جسمي ممسكا خاصرته .. تمتم :

ـ ابلغهم انني أريد ان ادفن على (ايشاننا) وسط الهور ..

وبابتسامة حبيبة لم أر اجمل منها على وجوه من بقوا على وجه الارض قال :

ـ ابلغ الرائد مصطفى بأن يغفر لي خروجي على الضبط ، فقد كانت اعصابي ملتهبة .. لحق الرائد مصطفى على كلماته الاخيرة ، فاحتضن جسمه بحب ، وهتف :

ـ ايها الشجاع ! اغفر لنا أنت .. فقد اعطيتنا البداية .

* * *

احتسى هاشم فنجانا آخر من القهوة .. وترك المضيف .. لقد ثرثر المضيف بما فيه الكفاية .. وخرج الى الربضة .. كانت شمس بلاده تفتح عيونها بلا غربان .. يتسلل ضوؤها الى كل حلكة .. فكر في نزهة قصيرة الى الهور ، ولكنه ادرك لا جدواها .. امامه الطريق .. أبصر .. باستطاعته ان يبصر كل شيء الآن .

بغداد   فهد الاسدي

معارك نقدية ...

أدب واحد فحسب : أدب للتمرد !

بقلم مجاهد عبد المنعم مجاهد

« اتوجه بشكري للدكتور سهيل ادريس الذي سيتيح لي ، على صفحات « الآداب » التي فيها نشأت ، ان اساهم بشكل منتظم في حركة النقد الفكرية وتقييم بعض الاعمال الثقافيه التي تصدر في الوطن العربي اثارة للمشكلات وايماء بالحلول وتتويجا للانسان وتمجيدا ..

ولقد سبق لي على صفحات « الآداب » منذ حوالي عشر سنوات ان نشرت (منديل وداع من مسافر) سجلت فيه عقم وزيف وادعائية الادباء وتكالبهم على جمع المال وافقار الفكر ، واعلنت ساعتها يأسي وانني سأكف عن الكتابة عشر سنوات اتسلح فيها بالثقافة ثم اعود .. كانت هذه اندفاعة الشباب فقد كان عمري آنذاك خمسة وعشرين عاما ، ولم اكن ساعتها ادرك ان الحل ليس في التوقف حتى من أجل التسلح بالثقافة الاكاديمية الجادة .. وحقا انني لم انقطع تماما ناقضا وعدي اذ ان جدب الواقع الفكري كان يدفعني من حين الى حين ان اعود للكتابة مدافعا عن حق فكري ضائع وارساء لقيم ادبية محاطة باسلحة الخطر والتقويض .

وليس لهذا الباب من هدف سوى ابراز قيم سوية ظهرت وتطهير ارض من قيم مريضة استشرت طوال عقدين من السنين » .

لقد تراكمت في العشرين سنة الماضية ظواهر فكرية مرضية طفت على الجوانب السوية فيها .. وبعد كل محاولات النقد السابقة في مجال الشعر من الخروج من فلك تقسيم الى شعر : مدح وهجاء ورثاء وغزل وفخر الخ اصبح الشعر الآن في رأي النقاد ينقسم الى : شعر مقاومة ولا مقاومة ـ وكأننا في حركتنا النقدية قد سرنا الى الوراء ..! ففي شرقنا العربي تتصاعد الآن دعوة الى انشاء ادب للمقاومة ، فبعد الدعوة في الخمسينات الى انشاء أدب اجتماعي ، تأتي الستينات بهذه الصيحة الجديدة التي تكشف عن قصور في ادراك طبيعة الادب ووظيفته .. وبهذا ستكون لدينا ثلاثة انواع للادب .. والغريب في الامر ان الدعوة الجديدة تأتي من ادباء شبان مفروض فيهم الوعي والنضج الفكري ، وهذه الدعوة تعم شرقنا العربي كله وتمتد من ادب المقاومة في فلسطين المحتلة الى التهليل الساذج لاعمال سميح القاسم ومحمود درويش حتى ان الاخير قد مج هذا التهليل .. فهل هي دعوة صحية كما تبدو في الظاهر حيث انها مشاركة في المعركة الدائرة ضد العدو ؟ ام انها في اعماقها ـ اذا ما دققنا النظر ـ دعوة تقوض الفكر والادب والواقع على السواء ؟ جواب هذا لن يكون الا اذا عرفنا طبيعة الادب ووظيفته ..

يقول البير كامو في كتابه (الانسان المتمرد) : « الفن نشاط يؤكد وينفي في الوقت نفسه » ونتيشة يقول : (لا يوجد فنان يطيق الواقع) وهذا حق ، غير انه لا يوجد فنان يستطيع ان يتجاهل الواقع . ان الخلق الفني هو مطلب للوحدة ورفض للعالم . لكنه يرفض العالم على اساس ما ينقصه وباسم ما يكون عليه احيانا . ويمكن ان تلاحظ التمرد هنا في أنقى حالاته وفي تعقداته الاصيلة . ومن ثم فعلى الفن ان يعطينا منظورا نهائيا على اساس من التمرد » .

الفن في جوهره عملية رفض للواقع او بمعنى ادق عملية رفض لنقص في الواقع او تشوه فيه .. والفنان بحكم انه (مفكر) يتميز عن الرجل العادي في ادراكه لجوانب النقص في الواقع ، ومن ثم يتمرد على هذا الواقع ويبث مفهوما يكمل نواقصه داخل عمله الفني ، وبعد الخلق يتمرد الفنان من جديد ، يعلو على ذاته ، وقد يعلو على ما سبق ان بثه في عمله الفني .. ولكن تمرده هذا من اجل ماذا ؟ من اجل الجوهري .. ان الفنان ـ باعتباره مفكرا ـ ينقي الحياة من شوائبها ، ينقيها مما هو عرضي وصولا الى الجوهري ، وصولا الى المطلق الذي يعلو على نطاق عصره وبلده مخاطبا العالم اجمع .. انه ينطلق من زمانه حقا ، ومن بلده حقا ، ولكن ليعلو عليهما وصولا الى قلب البشرية ، وفي هذا يكمن خلود العمل الفني .. ان « لؤلؤة » شتينبك امريكية صرف ، وعن مجتمع مستقل بعينه : صياد للؤلؤ يجد اكبر لؤلؤة في البحر ، يريد ان يبيعها ليغير حياته ويبني متاجر لتغيير حياة البلدة ، يحاول بيعها في حوانيت شراء اللؤلؤ لكنها جميعا حددت لها سعرا منخفضا لان جميع الحوانيت يملكها شخص واحد ، فيقرر الصياد السفر الى بلدة اخرى ليبيعها بسعر مرتفع ، فيتبعه التاجر في الجبال ويقتل له ابنه ، فيعتبر الصياد اللؤلؤة رمزا للشر ، ويقذف بهذا الشر الى البحر حيث كان من قبل .. انها تعلو على الجو الامريكي والاستغلال الامريكي لترفع عمق المقاومة لجميع اشكال القهر ، بل برغم النهاية الاسيانة فان الذي قذف به الصياد للبحر هو الشر لا الخير الذي كان ينتظره منها ..

ان الرواية هنا رواية مقاومة بالمفهوم الاوسع للمقاومة ، بمعنى التمرد نجيبا في الحياة الاجمل .. فالمقاومة في العمل الفني ليست مجرد حمل بندقية في قصة ، او سنقتلك ايها العدو الجبان في قصيدة .. وتصل بهذا لا الى ادب دعائي ، بل ستصل الى دعاية بدون

ادب ، لا تكشف عن جوهري ، ولا تضيف بعدا جديدا ، ذلك اننا في زمن الحرب فلنكف عن الابداع ولنحمل السلاح ، فالابداع ادراك لجوهر الاشياء ، وهي عملية تقتضي فسحة من الوقت ، وهي عملية تقتضي تأملا لا تتيحه ولا تطيقه فترة الحرب .. ثم انه لا يوجد فن عن الحرب، ذلك ان الفن دائما هو فن عن السلاح ، لا يوجد فن عن الحرب حتى لو كانت حربا شريفة ضد عدو غادر لان الفنان سيلجأ الى المباشر من اجل شرف المعركة فيسقط في الخطابية التي لن تخدم شيئا .. ان التأمل يعطي الفنان رحابة اكبر لا في فهم الحياة فهما اعمق فحسب ، بل في اكسابه خصائص فنية اعمق واخصب . وربما كان هذا ما ادركه شاعر مثل محمود درويش ، فهو في ديوانه « عاشق من فلسطين » لا يتحدث عن بلده حديثا مباشرا ، بل انه يخاطب شخصا قد يكون حبيبته وقد يكون بلدته على غرار شعراء التصوف الذين تقرأ اشعارهم على انها اشعار في الحب الارضي او الحب الالهي .. ويتجسد فكره في دعوته نوحا الا يبني سفينة يرحل بها لينقذ البشر ، بل يدعوه الى ان ينقذهم من غير ابحار ، في الارض نفسها التي يعيش عليها .. وهو بهذا يتجاوز وطنه فلسطين ، ويتجاوز بفكره حدود النضال بالبندقية ، ذلك ان العمل اليومي الجزئي هو عمل السياسي ، اما عمل الفنان فانه يكمن في نطاق آخر يعلو فيه على اليومي والجزئي معا توصلا الى (المطلق) .. ليس الفن تعبيرا عن الواقع ، بل الفن هو على نحو ما قاله اندريه مالرو : « انه اسلوبنا البشري في خلق عالم يكون غريبا عن الواقع » .. ان شك هاملت شك دنيوي له جذوره الاجتماعية والنفسية ، لكنه بالصورة التي بلغت حد الجنون والنبوة كما صوره شيكسبير جنون غريب على الواقع ، لكنه ليس بعيدا عن الواقع محققا بهذا قول ارسطو : ان الفن تعبير عن المستحيل الممكن ..

يقول لنا ارنست فيشر في كتابه (ضرورية الفن) : « الفن لدى الفنان هو عملية واعية (عقلية) فائقة في نهايتها يبزغ الفن على انه واقع تحت السيطرة عليه ، وهو ليس على الاطلاق حالة من الالهام » .. عملية (عقلية) .. هذا هو ما ينساه ادباؤنا .. انهم ينطلقون من المشاعر والاحاسيس الفجة التلقائية دون ان يهذبها فكر سواء بالنسبة للفكرة المبثوثة في العمل الفني وسواء في الصياغات الابداعية التي تشكل هذه الفكرة .. وتأتي الصيحة : فليكن لدينا ادب عن المقاومة فالعدو على الابواب والنكسة تلاحقنا .. وكأن الاديب واقف ليرصد فحسب ، مع ان الاديب الحق هو الذي يسبق فترة الازمات ، ويكون لديه ارهاص عميق بها كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي بعمله النبوئي « الفتى مهران » الذي لم يكن مناقشة عن حرب اليمن ، بل كان تناولا لفكرة حجب الحقيقة ، ذلك لان الفنان الفنان يعلو على نطاق الاحداث الجزئية والمحلية ليخاطب البشرية كلها على مدى العصور ..

ولكن الا يوجد او الا يمكن ان يوجد ادب عن المعركة المباشرة ؟ الا يوجد ادب عن الحرب العالمية الثانية ؟ الا يوجد ادب عن المقاومة الفرنسية مثلا اثناء الاحتلال النازي لفرنسا ؟ لا شك ان المقاومة تشكل جانبا من جوانب الواقع ، فاذا اراد الاديب ان يتناولها – ووظيفته اساسا البحث عن الجوهري استنادا الى العقل – فعليه ان ينحي المعركة المباشرة ، ويبحث عن المعركة الابعد ، معركة الحياة التي ليست المعركة المباشرة سوى مظهر لها وتجسيد .. والا فستكون لدينا دعاية ، لا ادب ، سيكون لدينا قصور فكري كما يتضح في قصائد نزار قباني مثلا عن النكسة ومنظمة فتح ..

لن تكون هناك سوى بضع صور حلوة فحسب داخل عمل سيطرت عليه المشاعر لا العقل ، ووقوف عند حدود الرصد السطحي ، ولم يتعمق الشاعر شيئا ، وكل ما شاهده هو انهيار الجيل وان الامل في جيل الاطفال القادم .. فكيف يكون الامل في جيل الاطفال القادم وهم ابناء هذا الجيل الذي وصفه الشاعر بالعقم والعطب ؟ لا جواب .. لان القصائد لم تقم على العقل ، لم تبحث عن الجوهري ، انحصرت في المباشر ، رضعت من ثدي الاحاسيس فحسب ، ولم تتصاعد قصيدة « فتح » الى مستوى البطولة الحقة التي تقوم بها المنظمة بالفعل .. لن تجد سوى اننا انتظرنا ابطال هذه المنظمة بعد يأس وانهم يولدون في عيوننا .. ثم ماذا ؟ لا فكر ، وبالتالي لا فن .. لان الشاعر وقف عند حدود المباشر ، وهو وقوف بلا نجنيج .. ظل حبيس التكتيك اليومي مع ان الفن – شأنه في هذا شأن كل الاشكال الاخرى للفكر والاختلاف في طريقة التعبير – هو (استراتيجية) الانسانية .. انه تأكيد للجوهري والضروري وتنحية للعرضي والثانوي ، وتمجيد للعقل الانساني ليلتحم العقل بالعقول الاخرى فكما يقول سارتر : « ان احد الدوافع الرئيسية للخلق الفني هو بالتأكيد الحاجة الى شعورنا بأننا جوهريون في علاقتنا بالعالم » .. ومن ثم لن يكون هناك ادب واقعي وادب غير واقعي ، لن يكون هناك الا واقع منظور اليه نظرة خاصة ، فعلى حد قول كامو : « الفنان يعيد تشييد العالم وفق خطته » .. لن يكون هناك ادب وادب مقاومة ، بل سيكون هناك ادب واحد فحسب جوهره التمرد ارساء للعقل وارساء للحرية التي تتمشى مع منطق العقل .. والانسان بعقله لا بمشاعره ، يريد ان يقهر الطبيعة والواقع، بل ويقهر نفسه ان كان في هذا القهر تمجيد له ، كما يتمثل بصفة خاصة في الفكر الوجودي الذي يعد ذروة للعقل الانساني وهو يدلل على عقم العقل بالعقل نفسه كما عند هيدجر وياسيرز بصفه خاصة ..

فاذا ما استطاع العقل ان يقهر الطبيعة والعالم ونفسه تمجيدا للعنصر العقلي الانساني ، يتحقق ذلك المفهوم عن الفن القائل بأنه اسمى درجة من درجات الفرح يمكن ان يهبها الانسان لنفسه لان الفن ذروة من ذرى العقل وهو يمارس حريته ..

ان الاديب اذا ما سقط في اسر النظرة الاجتماعية وحدها ، واذا ما سقط في شرك النظرة السياسية وحدها ، يكون قد فوض فنه .. لا يعني هذا الا تنعكس في عمل الاديب نظرة سياسية وبعد اجتماعي ، بل بمعنى ان الذي سينعكس فلسفة سياسية لا سياسات جزئية يومية وقتية ، والذي سينعكس موقف فكري ابعد من مجرد النظر الاجتماعي الهامشي او القائم على تنظير مسبق وفق آخرين .. على ان يتم كل هذا من داخل عقل الفنان نفسه ، ليقم هو بتحديد موقفه وفق منظوره الخاص .. ليكن مهندسا للنفس الانسانية على ان يكون هو نفسه مهندس نفسه .. ليرتفع عن نطاق الاحداث اليومية الجزئية الى المطلق والا جاء فنه قاصرا على مجرد تسجيل بطولة شهيد مات او بيت هدم في بور توفيق كما هو مشاهد في الشعر المنشور في الفترة الاخيرة ، او يصبح المسرح مجرد مسرح سياسي قاصر على خطب دعائية عن جيفارا الذي مات او النواح الذي يهتف نادبا .. بلدي يا بلدي او نطلق المسدسات الجوفاء على الناس جميعا ونحن في عنبر تؤلؤ .. فالفكر الانساني في الادب العظيم يريد ان يرتفع الى عدل الزير سالم، وسقوط الراهب المأساوي وصرخة مهران دفاعا عن الحق المحتجب ، وذلك لان الادب مدافع عن الانسان ، ان الانسان انما يحمل مسدسه ويطلقه دفاعا عن الانسان الجدير بالحياة ، اما ادب البطولة الزائفة والدعاوى الضبابية فان اصحابها يحملون المسدسات حقا ، ويطلقونها حقا ، ولكن على هذا الانسان الذي يزعمون انهم يدافعون عنه ..

انه خطر لا يهدد الفن فحسب ، بل يهدد الفكر ايضا وبالتالي يهدد الانسان ان يعيش احادي الجانب بالبعد السياسي وحده ، ذلك انه . بجانب الاهتمام السياسي المطلوب حقا ، فاننا نأكل ونحب ونقتل ونحلم .. فلماذا هذا الرصد فحسب للجانب السياسي وحده ؟ لماذا نتزلق الى بعد واحد من ابعاد الانسان ؟ ان الفنان بانحصاره فحسب في البعد السياسي انما يزيد من اغتراب الانسان عن نفسه بدل ان يرفع عنه هذا الاغتراب .. بل سيغترب الفنان هو الاخر ، وما سبيل

لأنقاذ نفسه وانقاذ الآخرين سوى العقل الـذي هـو فعل الحرية ، فالحرية ليست سوى العقل وهو يمارس نشاطه .. يقول لنا غارودي في كتابه (ماركسية القرن العشرين) : « ان ماركس يتبنى فكـرة هيغل الرئيسية القائلة بأن الانسان هو خلق الانسان خلقا مستمرا للانسان ، ولكنه يختلف مع نيتشه وهيغل في انه لا يرى هذا الفعل الخلاق علـى الصورة المجردة المفتربة ، صورة الخلق الفكـري ، خلـق المفاهيم ، ولا على الصورة الفردية الرومانسية صورة الخلـق المتوحد الاعتباطي . ففعل الانسان الخلاق في منظور ماركس المادي هو العمل الحسي » .. ان هذا لفهم قاصر لفلسفة هيغل ، ذلك ان هيغل لا يفهم بالعقل مجـرد حركة ذاتية للفكر ، بل انه يفهم العقل على انه العقل وهو فـي حالة معانقـة للعالم وصولا الى مـا اسماه هيغل بالفحوى ، وهو نفاذ العقلي في الواقعي ومعانقته .. لكن الواقعي ليس هو السياسة فحسب، ليس هو التشابكات الاجتماعية فحسب ، ليس هو الانسان معـزولا فحسب ، ليس هو التاريخ الوقتي فحسب ، ليس هو تاريخ لامة واحدة فحسب، بل الواقعي هو الواقع الانساني في كل تحركه التاريخي وعبر الانسانية كلها استنادا للعقل ودفعا للعقل ، على اساس ان العقل ليس شيئـا معطى ، بل هـو يتكـون ايضا .. فالتفكير محاولة لايجاد علاقات جديـدة بين الاشياء ، او اكتشاف علاقات جديدة كانت تحت السطح .. وهـذا هو الجوهري الذي يبحث عنه العقل ، هذا هو المطلق الذي يسعى اليه .. وقد يصل بعض المفكرين او الفنانين وصولا خطأ ، قد يصلون الـى مطلق خطأ ، فليكن .. لتتصارع العقول من جديد ، ولتكف السياسة عن ان تتدخل في صراع هذه العقول ، فالعقل مع تصادماته بغيره مـن العقول سيحاول الوصول الى مطلق اعمق ..

يذكر لنا هنري لوفيفر فـي كتابه « مساهمات فـي الفلسفـة الجمالية :) انما منشأ اشكال الفن الحواس .وهـذا يبـدو بدهيا .. فالماركسية في هذا الصدد ـ شأنها في جميع الحقول ـ تلتـزم الحس السليم » .. ان هذا القول اما انه يكشف عن ماركسية زائفـة مشوهة لدى لوفيفر ، او يكشف عن قصور الماركسية فلسفيا في ادراك ابعـاد الابداع الفني ، فالفن معرفة ، والمعرفة الحقة ليست هـي التي تتم انطلاقا من الحواس ، او التي تتوقف عند هذا ، وليست هـي التـي تتوقف عند حدود الحس السليم .. ان منشأ اشكال الفن هو العقـل الذي يعيد تشكيل العالم وفق منظور فكري .. لكن الفن عندما يعبـر لا يعبر عن طريق المفاهيم والتصورات ، بل عن طريق الصور .. وبهذا نستطيع ان نفهم عبارة الناقد الروسي الشهير بلنسل : « الفن (تفكير بالصور) » .

بل اننا بهذا المنطلق نستطيع ان نعيد كتابة تاريخ حركة الفـن والادب ، وساعتها سنرى كم هو مقتضب هذا التاريخ الذي دخله الكثير الكثير ما دام المنظور سابقا في التاريخ هو ان الفن تعبير عن الشعور..

واذا نحن ادركنا مكانة العقل في العمل الفني ، فانه سيقودنا الى تقنيات اخصب مما يقودنا اليه الانطلاق من الحواس والمشاعر المباشرة .. فالعقل وهو يبحث عن الجوهري ، يبحث في الواقع عن قهر الواقع تثبيتا لعظمة العقل ، تثبيتا للحرية .. ومن هنا سيهتم العقل بأن يبحث عن اخصب وانجح الوسائل الفنية حتى يتوفر للفن اللعب الحر خـلال عملية الابداع .. يقول فيشر : « اللعب الحر للفن هو نتيجة السيطرة » .. وربما يتضح هذا جليا في معظم شعرنا المعاصر الذي لا يستند الـى العقل في عملية الابداع بحجة قديمة هي ان الشعر هو الشعور ..

فاذا اردنا ان ننتج ادبا يدافع عن المعركة وشرفها ، علينا في الفن ان نبتعد عن المعركة المباشرة ، واذا اردنا ان نعبر عـن عمق المقاومة ، فليكن مفهوم المقاومة في العمل الفني بمعنى التمرد والتجدد المستمـر وخلق الذات بالذات خلقـا جديدا .. واذا اردنا ان نعبر عن ادب فيه الجزئي والواقعي والحسي ، ليكن فيه المطلق والمجنح والعقل .. هـذا متناقض ، لكنه حق ، بالحق نفسه الموجود في قولة الاب ترتليان فـي القرن الثالث الميلادي : « انني أؤمن ببعث المسيح لان هذا محال » .

مجاهد عبد المنعم مجاهد

القاهـرة

عودة الفارس المهزوم

... وحين حملت ملح البحر ، والرحلات في جرحي
وعصف الريح في الفلوات
وغاصت فيه انياب الحجارة في مدى الظلمات
رجعت اليك من خلفية الصبح
على مدّ اللهيب ، على حصان الشوق والعتمه
رجعت اليك من منفاي شيئا يشبه الكلمه
... ...
... ...
رجعت اليـك ،
هذا ثوبي المغموس بالقار
وذلك خطوي المزروع في مستنقع النار
وهذا وجهي المسلوب قد غاضت ملامحه ،
وغاضت فيه رؤياك السرابيه
وهذا ظهري المثقوب بالسوط الذي جدلوه من دمعي،
وتلك اصابعي المقلوعة الاظفار تعرفها ،
وذلك نجمي المطفا
وقد أغفى
على أهداب مرثيّه
... ...
... ...
رجعت اليك يا أبتـاه ،
لا تبـك
الا ان الرجال بكاؤهم مر
وأسعفني على نزع الذي في الوجه ــ
من برص ، ومن شوك
معاذ الله لا أنتـا
ولا الدهـر
ولا أمران ما خيّرت بينهما ،ــ
ولا الصدر
ولا الجثث التي تطفو على الطرقات ــ
تبحث عن مجرّات من الموتى

ــ لمـاذا عـدت ؟ ــ
عدت مشوّه العينين والقلب
تكاد تكون شيئا تشبه الابن الذي غربت ــ
ملامحه على فجر من الحب
تغيّر كل شيء فيك ، ــ
حتى صوتك المخلوع ،ــ
والخطوات ، ــ
كيف رجعت ؟ــ
من أبقى على هذا الحطام ؟ ــ
وكيف ادرك ان هذا الهيكل المثقوب كان ابني ؟!!
لماذا عدت يا بوابة الحزن ؟!
... ...
... ...
ــ لان الناس مثل الماء
بلا لون ، بلا حس
تشابهت الوجوه ، فضاعت الطرقات ــ
عبر تشابه القسمات ، والاسماء
لان الله ، والانسان ، والابعاد ،ــ
والتاريخ ، والشعـر
غدت فينا بقية يقظة الجنس
لان الحرف مصلوب على شفة النخاسة ــ
خادمـا يُشرى
لان بكارة الاشياء تُزرع في المواخير
لان صلاتنا في القلب لا تُسمع
لان الاعين الحولاء لا تهجع
وتطفيء مقلـة الشمس
لان اللون في الحرباء نسغ الاوجه الملهاة ،ــ
والمسرح
لان براءة الاطفال في احضان غانية ــ
دراهم ليلة تُسفح
رجعت اليـك
لانك أنت وحدك بتّ تعرفني ،
رجعت اليـك
لان النور يشرق منك ، ــ
من عينيـــك
رجعـت اليك
رجعت اليك صوتا تائه النبرات
تعمّد باللهيب المر ، والكلمات
ما أبقت له الذكرى سوى كلمات
وسيفا حدّه الكلمـات
رجعت اليـك
نبيــا دونما خبز ، ولا آيات

حمص ـ سوريـة **عبدالكريم الناعم**

التشاؤم الاجتماعي في شعر السياب

بقلم المستشرق اليوغسلافي رادي بوجوفيج

كانت الظروف السياسية تؤثر تأثيرا هاما على نفسية بدر شاكر السياب الذي انضم ـ كطالب ـ بحماس الى الحياة السياسية الثائرة في العراق . وكان على الشاعر واجب ، خاصة في فترة ما قبل ثورة يوليو ، التي من خلالها اشترك المثقفون العراقيون في نشر افكار اشتراكية محددة وخاصة عندما اصروا على تطبيق الاصلاح الزراعي وازالة سلطة الشيوخ الافطاعيين الكبيرة وغير المحدودة . ان العراق ـ البلد المتعدد الاقوام والاديان ـ كان متأخرا وهذا مكن من تأثير الاحزاب المختلفة والتيارات السياسية اليسارية واليمينية ، ويمكننا القول ان الارض ذات الثروة النفطية الكبيرة كانت تعيش في بؤس وشقاء ، ولذا ليس من الغريب ان يذكر الشاعر السياب الجوع والجائعين كثيرا في شعره . ولهذا كله كان يوافق ذلك الزمان الكئيب الشعر الالتزامي والشعر الاجتماعي فقط .

غير ان الشاعر اضفى على شعره الاجتماعي بعضا من روحه المترددة المتشائمة ، مسجلا كل ما احاط به بشيء من التسليم بالواقع وكذلك الاستسلام امام حقائق الحياة القاسية . وقصيدة « حفار القبور » (١٩٥٢) من افضل الادلة على موقف الشاعر هذا . اذ انها تعطينا صورة حقيقية عن السياب ، الانسان الحائر والشاعر الذي فقد افكاره المحددة . في هذه القصيدة وصف الشاعر الحفار بالوان فيها شيء مما يقترب من الفكاهة القاتمة (humor noir) : الانسان الذي يدفن امواتا كثيرين يعود الى منزله في المساء متعبا وجوعان حاقدا عليهم . وفي حواره الصامت مع ما يحيط به يحاول الحفار ان يجد جوابا على اسئلة متعددة تثور في نفسه . ولكن كونه ووجوده لغزان كبيران لان « الف انثى تحت اقدامي تنام » ، (١) بينما جوع القبور ونفسه لا يشبعان . ولا يبقى للحفار على مر الايام المتشابهة الا عويل الريح بين القبور ونعيب البومة ، ويبقى له فقط ما بقي لحفار مثله في احدى القصص للمؤلف اليوغوسلافي « جوري ياكشيج » ـ ان يضرب على الحياة ختم الحقيقة مستعملا عبارة :« عاش ومات » . في حين تنخر الحفار الوحدة كما ينخر الارض فأر الحقول :

... وما ازال مستوحدا ارعى القبور وانفض الدرب البعيد.
وكان .. يا بشري . كأن هناك في اقصى الجنوب
خطا كأذيال الظلام ولمعة كدم الغروب . (٢)

وفي هذه الصور نرى هم السياب تجاه الناس وقدرهم ، نرى افكارا تشبه حياة الشاعر . لان الحفار يترك القبور حالما بلقاء الاحياء والخمر ، وكل خياله هذا بلا اية نتيجه . فكما يقول الشاعر « السبيل كفم القبر » وبدون تلألؤ النجوم ولمعان النوافذ نحس جميعا كأننا هناك اسفل ، في ظلام قلب الارض . ومن المثير ان الانسان الذي يحفر قبورا متعددة ويدفن عددا كبيرا من الناس يحمل بعد في نفسه طيف خاطر عن سعادة الانسان ، ولكنه في الوقت ذاته يشعر بان الزمان لا يستطيع ان يجلب اليه شيئا جديدا لانه لا يحدث حوله شيء :

يا رب .. اسبوع طويل مر كالعام الطويل ... (٣)

وفي هذه القصيدة نلتقي بموقف السياب حيال المدينة ، وموقفه هذا يشابه مشابهة واضحة موقف الرومانسيين الاوروبيين . بينما لا نشك في ان هذا الموقف ليس نتيجة لتأثير الرومانسية الانجليزية المناسب فقط ، كما يريد البعض ، انما هو على كل حال نتيجة تغيير كيفية الحياة البدوية وازالة القيم الاخلاقية المتينة والناشئة من ظروف الحياة الخاصة . لقد جاء التمدن السريع بتغييرات مناسبة في حياة العراقيين واتاح الفرصة لان تبرز بدرجة اكثر من قبل الخلافات بين الناس وبين الطبقات ، وان تعمق الهاوية بين الاغنياء والفقراء ، بين المدينة والقرية . ومن كل هذا تنبع غربة الحفار عن العالم ولكن سنتحدث حول هذا المضمون فيما بعد . وفي هذه المرحلة نرى ان السياب عبر شخصية الحفار يريد اقترابه من الناس وانه يصارع بعد بين الوحدة والمجتمع . وهذا الصراع يتمثل في دور الحفار التي يشاهد دائما صورا مثل هذه :

فيرى القبور ،
ويرى المصابيح البعيدة كالمجامر في اتقاد ،
ويرى الطريق الى القبور ... (٤)

واحيانا بسرعة يظهر من هذه الصور الكئيبة والافكار السوداء ـ كالفريق ـ الفكرة المتمردة التي تعد ثورة الموتى ، والتي بعد ذلك تنحدر الى قلب الابيات والاشعار التي تشبه الفلم السريالي . وهكذا ينتهي الحفار من الدفن ولكن يمكن ان يبرز السؤال : هل دفن الانسان؟

نتوهم ان السياب يبحث عمدا في شعره عن اسوأ قدر ، مثل ذلك الحفار ، لكي يصور لنا اقوى تناقضات الحياة . ولذلك نجد في

---

١ ـ قصيدة « حفار القبور » من ديوان « انشودة المطر » ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٢٣٥ .
٢ ـ نفس القصيدة ، ص ٢٣٩ .
٣ ـ قصيدة حفار القبور ، ص ٢٣٤ .
٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٣٧ .

شعره بجانب الحفار مومسا ، وهي امرأة لا تبيع جسمها عمدا او حبا في اللقاء الجنسي بل من اجل الحصول على لقمة العيش :

ومن الذي جعل النساء

دون الرجال ، فلا سبيل الى الرغيف سوى البغاء ؟ (٥)

وفي هذه المرحلة تبرز كثيرا كلمات : فقر ، جوع ، بؤس وموت . وكل هذا يناسب هموم السياب تجاه قدر الناس والمجتمع . وهكذا نجد ان الفقر ، مثلا ، كاف لتغيير وجه العرس الذي ينمو منه الحزن الخفي بدلا من الفرح . في قصيدة « عرس في القرية » يعدون العروس للزفاف ولكن مهما يعمل الفلاحون لا يكسبوا ما يشترون به الخاتم او العقد لها . وهكذا يجري « الفرح » في حزن صامت لان الناس ادركوا تماما مقدار فقرهم وكيف ان خبزهم اليومي كاللعنة ، انه شيء اكبر من العرق :

في خبزك اليومي دفء الدماء ... (٦)

وعندما يتحدث الشاعرفي بعض القصائد عن الموت وهو ينادي من قبره المناضلين الجزائريين والمغربيين وفيها لا يتعلق الموت به فقط بل ان الموت شيء قريب من الناس جميعا . وسينظم السياب الشعر عن موته فقط فيما بعد ، اذ ينتقل الى التشاؤم الفردي . على ان هذه القصائد المذكورة عناوينها ، الموجهة الى الثائرين والشهداء بدلا من الامال تنتصر فيها الالحان السوداء ـ موت وقبور . ان صيحات الكفاح نادرة جدا والشاعر يقول ان القبر مكان الراحة من هذا العالم . وعندما نصل الى تمرد السياب النادر في مثل قصيدة المخبر التي تبدأ بالبيت التالي : « انا ما تشاء »... يمكننا القول ان هذا نتيجة لوحدته فقط وليس نتيجة روحه الثائرة . وهذه القصيدة تعبر في نفس الوقت عن نياته اللاحقة والتيه الاخلاقي :

.. انا الحقير

صباغ احذية الغزاة وبائع الدم والضمير

للظالمين . انا الغراب ...(٧)

وعموما هذه القصيدة كلها مهمة ، فهي كتعبير وابراز لماهية الشاعر ، كنتيجة حيرته الفكرية التي لن تتم فقط بتلك القصيدة . انها ، على كل حال ، بداية التنبؤ بانه سيكون شاعرا لعينا .
(Poète maudit)

وكشاعر لعين يصطرع السياب مع نفسه بين الوحدة والاجتماع ، ولذلك يصيح كأنه على حافة المسرح : « اني عيسى يحمل صليبه في المنفى » . ولكن الصليب الذي يرمز هنا الى الحياة الشاقة ، ليس استعارة حديثة الاستعمال في الشعر العربي المعاصر . اذ ان الشاعر عبد الوهاب البياتي يبدأ ديوانه « كلمات لا تموت » ب « الى زوجتي التي حملت معي صليب آلام من منفى الى منفى » (٨). وفي هذه المرحلة نرى ايضا اللانهائية في قصائد الشاعر ـ كل ما بقي لنا هو الدموع والانتظار . ولو اردنا محاولة احصائد قصائد هذه المرحلة لوجدنا ان كلمات الانتظار والمطر والموت والقبر اكثر استعمالا في شعره . ومن اجل ذلك يتبين لنا ان الشاعر كان لا بد له من الوصول الى التشاؤم وما يتغلب عليه من انتظار خفي .

والسياب يلفت نظره الى داخله ليحاول ان يهرب من مشاكل المجتمع ، وفي الوقت نفسه يجد سبب خوف الانسان وتشاؤمه . ولكن الشاعر اذ يبحث عن موقفه في هذا العالم يستطيع ان يستنتج فقط : « ان بدايتي في نهايتي » (الرصافي يقول في قصيدة ما وراء القبر : « فان حياتنا ، كما قيل ، ستر والردى كاشف الستر ») . ومن ذا يموت في اشعار السياب ؟ ليس الناس فقط بل والاشياء : يموت التموز واليوم والنور ... وعنده اللون اسود دائما (« العبء الاسود» مثلا) . وموتنا ليس موتنا فقط لانه واقع دائما ، لانه سلسلة لا تتناهى ، لان الانحدار العام (شاعرنا « ايفا نوفيج ») يقول : « فان كل موت فناء للدنيا ») . وتمضي الايام ، ومن ذا الذي يستطيع ان يدفن كل الاموات عندما يموت الناس باستمرار ؟ ولذلك فان الموت على كل حال المخرج الوحيد من هذه الاسئلة . ولكن الحديث عن الموت الفردي ليس غالبا في هذه الفترة من حياة الشاعر لانه سيتغلب في القصائد القادمة .

السياب والمدينة وفلسفة الوجود

وفي مجموعة القصائد التي سماها السياب « جيكور والمدينة » تبدأ المرحلة التالية في تطور شعره ، المرحلة التي يمكننا ان نسميها بمرحلة الشعر الغنائي الذاتي . وسيقدم الشاعر لنا خلالها اجمل وارق اشعاره التي ستظهر فيها احسن خصائص شعر الرومانطقية المغلفة في ثياب الفولكلور وكلمات الشاعر .

ولكن كل هذه المجموعة تتصل بالموقف الذي ذكرناه للسياب ، فهي تحمل شيئا من الالم والاحساس بذكريات الصبا ، والامال الذابلة والانتظار غير المجدي ، والحيرة امام اسرار العالم ، والاستسلام امام حقائق الحياة الشاقة ، وفي النهاية تظهر الرغبة في العودة الى قريته وموطنه المثالي الذي لا يضاهي الحقيقة التي وجدها الشاعر في العالم البعيد عنه . وفي هذه القصائد يبدو الرثاء كشكل اساسي للتشاؤم يشع منه اولا الالم ثم خيبة الآمال والاستسلام . وسينسى الشاعر في بعض الاحيان الالوان الخضراء بسبب الالوان السوداء وكثيرا ما ينسى حتى نهره العزيز « بويب » .

والمدينة في شعر السياب تقف امامنا مثل التنين الذي يحرق بلسانه الحار بقايا المثل العليا عن هذه الدنيا ، تقف مثل التنين الذي يلتهم ضحاياه الذين لم يستطيعوا ان يتكيفوا مع الحياة المدنية . وبقدر ما للمدينة من قوة قاهرة فانها ضعيفة مثل الناس فيها :

عمياء كالخفاش في وضح النهار ، هي المدينة ،
والليل زاد لها عماها (٩) .

ولذلك سيلتفت الشاعر ناظرا الى قريته وموطنه ـ « جيكور » ونهر بويب الصغير ، الذي يصغر دجلة ولكنه بالنسبة للشاعر رمز للقوة وللطهر ، رمز العودة الى مثل الصبا . ومن الواضح ان السياب بعد كل هذا لم يعد يطلب شيئا في المدينة لانه وجد في العودة الى صور القرية والصور الفلكلورية ما يخفف عن نفسه . وهذا يظهر خاصة عندما وجد الشاعر نفسه خارج العراق ـ في انجلترا حيث كان يبحث عن دوائه وابلاله وعندما فكر في ان هذا العالم الخيالي الحالم وحياة قريته نجاة من مرضه وصور الحياة الواقعية . ومن ناحية اخرى ، اتاح هذا امكانية اتجاه شعوره اتجاها جديدا الى الغناء الداخلي الشخصي الذي كان الشاعر يصل به الى اعظم غاياته .

لقد نظم شعراء كثيرون قصائد في مواطنهم . وكان الشاعر الروسي الكبير « ياسينين » يتغنى بموطنه واشجار « البتولا » فيه ، والشاعر الانجليزي المشهور « فرسفرت » بنهر « دادن » والشاعر

٥ ـ قصيدة المومس العمياء ، ص ١٩٨ .

٦ ـ أنشودة ... ، رسالة من المقبرة ، ص ٧٩ .

٧ ـ انشودة ... ، ص ١٤ .

٨ ـ عبد الوهاب البياتي ، كلمات لا تموت ، دار الملايين ـ بيروت ١٩٦٠ .

٩ ـ انشودة ... ، قصيدة المومس ... ص ١٩٨ .

البوغسلافي « شانتيج » بمدينته « موستار » ، وغيرهم كثيرون . ولعل السياب قد تعرف الى شعر فرد سفرت ولكننا لا نستطيع القول انه تأثر به . وذلك قبل كل شيء ، لان القصائد المتعلقة بهذا الموضوع اكثر عددا عند السياب واكبر اهمية . ومن ذلك ان السياب كان ينظر الى وطنه نظرة واقعية . انه سجل في قصائده نواحي صعبة في حياة الفلاحين : الجوع والاستغلال من قبل الشيوخ الاغنياء ، سجل سنوات الجوع والفقر غير المحدود . وفي هذا يختلف الشاعر عن الرومانسيين الاوروبيين ويتميز بشكل اكثر وضوحا ، لاننا نجد في هذه القصائد ملاحم الالتزام الاجتماعي . ويربطه بالرومانطقية فقط الفكرة الاساسية لهذه المجموعة ، هي ان المدينة عدو للقرية وان الهروب من الحياة العمرانية هو المخرج الوحيد والنجاة الوحيدة لروح الانسان .

واما العودة الى القرية التي اصبحت رمز الطهارة والعلاقات الساذجة فهي في الوقت نفسه تتفق مع المواقف الدينية التي تظهر عند السياب من حين لآخر مما يناسب عودته الى الله ، لان الله كما يقول الشاعر الانجليزي « كوبر » قد خلق الطبيعة والانسان خلق المدينة . ان الرومانطيقية الاوروبية قد استفادت باحسن خصال شعر « باستورال » اما السياب فقد اعطى مرضه العضال شعره رثاء اكثر .

ان موضوع الموت والطبيعة كان يتيح الفرصة للشعراء ليوسعوا طاقتهم الباكية ويعبروا عن شعورهم (١٠) وهذانالموضوعان لهما غرض مشترك : « ان ينظر الى الحضارة القائمة كانها ظاهرة فانية غير طبيعية في الوقت نفسه والشاعر يريد الهروب من تلك الحضارة .(١١)

وينقلب الرثاء حتى في القصيدة الاولى من هذه المجموعة ، وهي « مرثية جيكور » وفيها يتكرر كل ما تحدثنا عنه فيما سبق وما يتميز به الشعر الرومانطيقي . ويخيل الينا ان في هذه المجموعة صورا متعددة متشابهة في صميمها : هي تموز في القرية والرؤيا في الطبيعة والمدينة التي لا تظهر وكرا للدعارة والقمار ، وكرا للفساد كله وسجنا للروح والجسد . ومن أجل ذلك كله لا بد من الرجوع الى « جيكور » ولكن :

لن اخرج فيها من سجني
في ليل الطين الممدود .
لن ينبض قلبي كاللحن
في الاوتار
ان يخفق فيه سوى الدود .(١٢)

وفي الابيات القادمة يواصل الشاعر شكه ، وهو الشوكة التي تخزه باستمرار :

لا شيء سوى العدم العدم ،
والموت هو الموت الباكي .
. . . .
والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل منثور
يا جيكور ؟ (١٣)

لقد حاصرته المدينة من جميع نواحيها ، تجعل جبالا من الطين التي تعض قلبه . حقا هذا هو الموت الذي يشبه موت « برومیتیه » . ولكن كانت النسور تنقر كبد « برومیتیه » والجبال تعض قلب السياب . في هذه الظروف نلتقي بموقف السياب المعروف من قبل ، وهو ان المقاومة غير مفيدة ، وانه لا بد من التحمل . وكذلك

١٠ ـ تاريخ الادب الانكليزي ، الجزء الاول ، بلغراد ١٩٥٠ ، ص ٤٤٥ .

١١ ـ نفس المصدر ، ص ٤٤٥ .

١٢ ـ انشودة ... ، ص ١٠١ .

١٣ ـ انشودة ... ، ص ١٠٢ .

كان « برومیتیه » مقيدا وكان السياب من جهته ضعيفا وخائب الامل . والشاعر بذاته يعترف بضعفه :

... لا مخلب للصراع ...
ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين ..(١٤)

وكلمة الطين هنا تحمل معنى الموت . وعموما يستعمل السياب كثيرا هذا الرمز الذي يعود في اصله ، حسب رأينا ، الى الشعر الكلاسيكي الفارسي كما نرى عند عمر الخيام وسعدي وآخرين . ومن الممكن ان يكون هذا الشعر الفارسي قد نقله من شعر الصين القديم .

وفي هذه المجموعة يجد الشاعر نفسه كثيرا امام الاسئلة ذات الاهمية بالنسبة للوجود : خلق الدنيا والانسان ، والعلاقة بين الموت والحياة وامكان اعادة الحياة الخ . وهذه الاسئلة لا تعذب الشعراء فقط ولكنهم من جانبهم تناولوا بها ، عن وعي ، بعض الالغاز والاوهام دون البحث عن الحل الحقيقي . الا اننا بجانب ذلك يمكننا القول ان هذا الموضوع كان يتيح الفرصة لبعض الشعراء لكي يعبروا عن فلسفتهم وافكارهم وهذا يؤدي الى اصطدام الشاعر بالعالم الخارجي وهذا الصدام يؤدي بدوره الى العداء الخفي والسري للواقع الحالي والى الاستسلام والتشاؤم ايضا . ان فكرة « ياسبرس » بان الوجود صدام باعمق الحقائق قد تكون فكرة واحدة موصلة لعالم الشعر هذا . وهذا الشعر بالاضافة الى الموضوع المذكور يختص برموز محددة ، ويبين كيف يفرض معنى الوجود على الشاعر سؤالا لا جواب له ، والمعروف ان الشعراء كثيرا ما يستعملون كلمة « البحث » . والسياب من جانبه يفعل هذا :

ابحث في الآفاق عن كوكب
عن مولد للروح تحت السماء
عن منبع يروي لهيب الظماء
عن منزل للسائح المتعب .(١٥)

ومن الملاحظ ايضا ان الشعراء يبحثون عادة عن جواب خارج الانسان ، وان نظرهم يلتفت الى الطبيعة او الآلهة او غيرهما . وفي الابيات المذكورة يوجه السياب نظره الى النجوم التي تنتبه اليها عيون الناس غابر الزمن . ولهذا الالتفات الى النجوم ، كأنها مسؤولة عن وجودنا ، جذور في المجوسية الشرقية وفي علم النجوم الهندي ونجد ذلك عند السياب ، على كل حال ، من تأثير الفيلسوف والعلامة المشهور الكندي الذي افترض ان كواكب السماء والنجوم موضوعة بهذه الطريقة لكي تؤثر بمواقفهما على الزوال والخلق .(١٦)

ان الوجود ـ كـ « طاو » عند الصينيين ـ اناء خال « استعماله غير محدود » .(١٧) وكيف يستطيع الشاعر أن يحل تناقضات الحياة أليس ذلك من عمل « سيزيف » ؟ ولكن فكرة « بروتاغورا » ان الانسان مقياس كل الامور فرضت على الشعراء واجب توضيح الحقيقة وبحث سعادة الانسان . ونحن نجد كثيرا من الشعراء قد وجدوا انفسهم في هذا امام السدود العالية وبدلا من الحل بقي لهم الاستسلام . ولذلك نستطيع ان نقول ان بحث سعادة الانسان وسر وجوده هو مسألة قديمة قدم التشاؤم عند الشعراء كاسلوب . هل من اللازم عندما نتحدث في ذلك ان نذكر مؤلف « نصائح آمونخات الثالث لابنه وولي عهده » ؟

وعندما نذكر كل ذلك أنسمح لانفسنا ان ننسى اسماء الشعراء الذين كانوا يؤثرون على شخصية السياب الذي اعترف من جانبه

١٤ ـ انشودة ... ، ص ١٠٧ .

١٥ ـ انشودة ، ص ١٠٥ .

١٦ ـ غريغوريان ، فلسفة القرون الوسطى عند الشعوب في الشرق الاوسط ، موسكو ـ ١٩٦٦ .

١٧ ـ لاوتسه ، كونفجيه ، جون نسه ، المختارات ، بلغراد ـ ١٩٦٣ ، ص ٣٤ .

بتأثير « شلي » و« كيتس » والشابي (١٨) ؟ ويمكننا القول ان هذا القرن خاصة غني في الادب العربي بهؤلاء الشعراء الذين يشبههم السياب في غنائه وبكائه عبر بؤسه على كل كآبة يحس بها الانسان . والحقيقة انه في عصر الفن والتكنيك هذا كان المجتمع العربي يتأخر ، ولكن اشتعل النشاط خاصة في ارواح شعراء الوطن العربي الذين كانوا يشعرون بهذه الحقيقة بحواسهم كلها . والشابي ثم الهمشري وغيرهما من ادباء العرب لم يكونوا صدى الظروف المعينة فقط ، بل انهم حملوا في انفسهم بؤسهم الذاتي . وهذا كان ايضا مصير السياب لان مرضه قد اثر تأثيرا هاما على نفسية الشاعر وروحه وبنيته ، وعلى كل حال فان التعرف الدقيق بصورته الباتوغرافية ــ لو عرفناها ــ قد يعطي لنا ابعادا لفهم شعر السياب بصورة اوسع . اننا نعرف ان شخصية السياب كانت عجيبة ومتغايرة الافكار والمواقف ، وان السياب كان انسانا غير مرتاح . انه كان من انصار الثورة ولكن من العجب لم يعرف بنفسه اية ثورة . وبالعكس بين الشاعر نفسه بكلمات : « انا لا ملتزم » (١٩) من الواضح ان هذه الكلمات ليست نتيجة تفكير الشاعر فقط بل انها نتيجة خصال شخصية السياب ، ومن ناحية اخرى تؤكد لنا المعلومات عن حياته القصيرة ان طفولته قد لعبت دورا هاما في تشكيل شخصيته الشعرية .

وكذلك موت امه الباكر وزواج ابيه من جديد ، الذي لم يرض به السياب قد ساعدا على ان يحتفظ الشاعر باحترام ومحبة خاصة تجاه امه . وعموما الشاعر يتذكر امه مرات كثيرة . وبجانب كل ذلك لا يمكن ان نهمل حقيقة ان السياب كان رجلا متقلب الآراء والاحاسيس، ومن ثم علينا ان لا ننسى نشأته في الفقر الذي كان السياب ــ حسب رأي التونجي ــ يكره المدينة من اجله . هذا ولعل السياب حاول ان يجد بديلا لحب امه في حب زوجته « اقبال » التي نظم فيها كثيرا من القصائد واتجه اليها بعدد من صيحات عديمة الجدوى .

واذا ما تحدثنا عن فلسفة السياب الملون بالتشاؤم ، نرى ان شعره يحمل ملامح من مميزات وادراكات العالم الشرقي . وقبل كل شيء يتضح لنا تأثير ابي العلاء المعري فيه والذي تحمل اشعاره ايضا شيئا من التشاؤم الكامل (٢٠) . والشك الذي ظهر عند الخيام ، بعد اعوام قليلة من موت المعري ، باننا سنغادر هذه الدنيا ولن ندرك شيئاً قد تسلط على السياب ايضا ، مما جعل السياب يبرز هذا الشك كثيرا في قصائده . ان المعري قال بصورة مثالية : « اننا نعرف ان الجسد يصير غبارا ولكننا لا نعرف ماذا يحدث بالروح »(٢١) . وهذا الفصل الافلاطوني بين الجسد والروح ، يبدو اليوم وبعد مرور سنوات كثيرة على المعري والخيام في شعر السياب الذي يتحدث كثيرا مع الاخرين ومع نفسه عن قبره الذي يحتوي جسده فقط .

وبعد كل هذا لا يمكننا نسيان ما يحتمل من تأثير فلسفة الصوفيين على السياب . وهذه الفلسفة التي هي في اساسها رواقية وبناء على ذلك فهي متشائمة ، قد دخلت من خلال ثغرة ضيقة شعر السياب . كان المعري ينصح بان يؤدب الانسان شخصيته في صبر واعتدال . وهذا يمثل طريقة الاتصال بالعالم الخارجي التي وجدت انصارا حقيقيين بين الصوفيين ، وذلك ما يلاحظ في بعض الاحيان لدى السياب . ولا نستطيع ان نقول ان السياب يحاول ان يحرر نفسه من ذلك الصبر والاعتدال . ولكن كانت بين طاقته وارادته مسافة لم يقدر ان يقطعها وبهذا كان من الممكن ان يولد الفن كما قال الشاعر الفرنسي « فالري » (٢٢) . ولو اردنا معالجة الشعر على انه اسطورة لوصلنا الى الاستنتاج بان شعر السياب يختص باسطورة الموت . فان الهوة بين ارادة الشاعر وقواه الواقعية قد يمكن ان يعبرها الموت فقط . وهكذا يسمع الشاعر خرير « بويبه » في قصيدة « النهر والموت » ويرى الموت من جديد :

فالموت عالم غريب يفتن الصغار ،

وبابه الخفي كان فيك ، يا وبب ...(٢٣)

ان الموت حتى في ديوان الاساطير اصبح شيئا على مقربة من حياة الشاعر ، وانه بعد لا يخيفنا ، بل انه يعجبنا بحضوره . وتخطو الوحدة بجانب الموت خطوة الاخت الشقيقة :

من الذي يسمع اشعاري ؟
فان صمت الموت في داري
والليل في ناري
من الذي يحمل عبء الصليب
في ذلك الليل الطويل الرهيب ؟
من الذي يبكي ومن يستجيب
للجائع العاري ؟(٢٤)

السياب والوحدة والاقتراب من التشاؤم الفردي

وبذلك نصل الى مسألة الوحدة عند السياب . كثيرا ما كان السياب طيلة حياته القصيرة وحيدا ، ومن هذه الوحدة ينبع الالم الذي ينمو الى التشاؤم . وعندما اضطر الشاعر الى ان يغادر العراق في سنة ١٩٥١ وانتقل الى الكويت بدأ يفكر في دهره :

الشمس اجمل في بلادي من سواها ، والظلام
ــ حتى الظلام ــ هناك اجمل .. (٢٥)

ان جميع الشعراء « اللعينين » قد كانوا وحيدين وخاصة الشعراء الذين تغلبت في اشعارهم الالحان السود . وحتى الشاعر الروسي المستبسل والمكافح ، حر الارادة ، « ماياكوفسكي » قد احس بوحدته واغترابه في هذه الدنيا فكان انينه في بيته : « انني الوحيد مثل العين الاخيرة » . وانعزال السياب بموقفه تجاه العالم الخارجي والايام الاخيرة من مرضه كانا يؤثران الى حد ما في انسحاب الشاعر من العالم الحقيقي الى الوحدة . وهذا كان شكلا فقط لاستسلام الشاعر وعدم تصميمه على مقاومة الحياة القاسية . وبهذا بقي لنا فقط الشعر الغنائي المملوء بالصيحات والآلام ، وقد اثبت لنا ذلك ان عمل الفن يعطينا دائما وابدا نتيجة واحدة « يمكننا تسميتها بالرثاء »(٢٦). ومع ان هذا الرثاء كثيرا ما ينتقل الى كيفية وطريقة يصبح معهما غاية بذاتها ، فلا بد ان نعترف بان هذا الشعر يحمل مميزات جيدة ــ هي قوة الابراز والتصوير وموسيقى الكلمات والتفكر والصور البلاستيكية واغنيات الروح . وقد القى في شعره احسن مميزات الشعر العربي والاوروبي وفي هذه الابيات نجد ذلك :

بويب .. يا بويب ،
عشرون قد مضين ، كالدهور كل عام .
واليوم ، حين يطبق الظلام

١٨ ــ ابو سعد ، الشعر والشعراء في العراق ، دار المعارف، بيروت ــ ١٩٥٩ ، ص ٢٤ .

١٩ ــ جبرا ابراهيم جبرا ، مجلة « حوار » ، ص ١٢٨ .

٢٠ ــ غريغوريان ، op . cit . ، ص ١١٠ .

٢١ ــ المصدر نفسه ، ص ١١٩ .

٢٢ ــ مربورغو ــ طليابو : علم الجمال المعاصر ، (ترجمة) بلغراد ١٩٦٨ ، ص ١٧٥ .

٢٣ ــ انشودة المطر ، ص ١٤٣ .

٢٤ ــ نفس الديوان ، ص ١١٠ .

٢٥ ــ نفس الديوان ، ص ١٤ .

٢٦ ــ مربورغو ــ طليابو ، ص ٤٢٦

واستقر في السرير دون ان انام
وارهف الضمير : دوحة الى السحر
مرهفة الغصون والطيور والثمر ـ
احس بالدماء والدموع ، كالمطر
ينضحهن العالم الحزين :
اجراس موتى في عروقي ترعش الرنين ..(٢٧)

ويبلغ الشاعر قمة وحدته واحزانه في المجموعة التي وضعها تحت عنوان رمزي شعوري ـ « انشودة المطر » . واما المطر دائم الهطول فهو صورة يمكننا ادراكها تماما بمجرد ان نأخذ في الاعتبار ان هذا صدر عن واحد من ابناء البادية . ولعل السياب في تاليف هذه المجموعة قد تأثر بقصيده (Still Falls the Rain) للشاعرة اديث سيتول التي تكرر فيها كذلك كلمة المطر .

في هذه المجموعة الكثيرة الاحاسيس نجد شيئا مما يمكن ان نسميه بالامل البارز من بين السحب المطرة التي وكأنها تريد من جانبها ان تروي السياب تفاؤلا . وعلينا ادراك هذه الابيات كشيء يمكن ان يجلب الينا سعادة في هذه الدنيا ولكنا لا نعرف من اي اتجاه يأتي المطر ، واين يكون انتظارنا اياه ، امن خلال فم صياد السمك :

في كل قطرة من المطر
حمراء او صفراء من اجنة الزهر .
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة .
مطـر ...
مطـر ...
مطر ...(٢٨)

بينما هذا كله حكاية فقط ، فالحياة شيء آخر ولذلك لا بد ان يعود السياب الى التشاؤم ، لان الانسان ـ كما قال الشاعر ـ صار وحشا يتعقبه الصيادون ، وهذا الخوف من الناس ، الصيادين ، حاضر عند السياب بصورة خفية ، فمن الملاحظ انه كان خفيا في عمق شخصيته . ان لدينا انطباعا بان السياب كان يهرب طول حياته من كل ما احاط به وكان يجد فقط راحة في اشعاره وفي داخله .

* * *

وفي ديوان انشودة المطر يمكننا ان نلاحظ بعض الموضوعات التي سيستعملها السياب كثيرا فيما بعد والتي يجبان تكون متشائمة حسب جوهرها . ومن اجل ذلك اخذ الشاعر رموز اقدار عيسى والسندباد ، وهابيل وقابيل ، وايوب . بينما تكون كلمة المطر حاضرة في جزء كبير من ديوانه هذا . وذلك العطش والتطلع الى المطر لا نستطيع تفسيرهما الا بالحرص على المعرفة والادراك والفهم ، وخاصة لان كلمة المطر تظهر كذلك في دواوينه الاخرى . ومن كل الرموز هذه يتردد رمزا عيسى والسندباد . ولكنهما في الوقت نفسه رمزان للبؤس الفردي والاجتماعي . وفي ملامح السندباد نرى خاصة الوانا من التشابه مع السياب . كلاهما يبحث ويتيه ويحرص على الوصول الى العوالم المجهولة واكتشافها وبلوغ السعادة الكاملة .

ولا نتوقف هنا بصورة خاصة عند مصيبتي ايوب والسندباد ، ففي هذه المرحلة من شعر السياب يلعب دورا اكثر اهمية عيسى والالهة « عشتار » . واما رمزا السندباد وايوب فسيظهران بوضوح اكثر وسيحتلان مكانا في المرحلة القادمة التي سيسيطر فيها التشاؤم الفردي . وفي هذه المرحلة يتسلط التشاؤم الاجتماعي النابع من الحالة السياسية والاجتماعية وعيسى كان رمزا مناسبا لهذه الحالة لانه رمز الحيلة الشاقة للشعوب العاملة وامل المستقبل . وفي هذه المرحلة يكون التشاؤم نتيجة الجوع والفقر ، لان الاطفال لا يعرفون « القمح والماء والمهد » ،وفي المرحلة القادمة ينبع البؤس والالم من شخصية الشاعر المريض . ويؤكد لنا هذا خاصة رمزا عيسى وعشتار. ومع ان السياب مسلم فانه نظر الى عيسى كانسان عادي بسيط موجود بين الناس في كل مكان من هذا العالم . وفي الحقيقة بقي عيسى اسطورة الفقراء والمعذبين ، حياته مثل القدر : عقوبة على عمل الخيرات ، الحياة بلا مكافاة ولكن كل هذا يعطينا الامل الخفي في الايمان . وعيسى اراد ان يقاسم الناس خيرا لكنه جنى شرا . وعيسى نتيجة عقيدة المسيحية (هل المسيحية فقط ؟) التي تريد ان تقول ان الانسان قد خلق للتعذيب فقط. وعشتار رمز الخصب والمحبة، رهذان الامران كان يرغبهما السياب منذ صباه . ولما اقترب السياب من المرحلة التالية تغيرت آراؤه وفي النهاية كان مستعدا للتضحية بعشتار نفسها ، وهكذا في قصيدة « رؤيا في عام ١٩٥٦ » نجد الآلهة عشتار مصلوبة مسمرة على شجرة . وبذلك تحطمت المحبة والخصب وجاء التشاؤم ـ التشاؤم الفردي . واما تفسير الرموز الاخرى فليس له في هذا المجال اهمية .

وهنا لا بد ان نقول كلمة في الخوف الذي يظهر كثيرا في شعر السياب . هناك مخافة من كل شيء كبر ام صغر :

قبور اخوتنا تنادينا
وتبحث عنك ايدينا
لان الخوف ملء قلوبنا ، ورياح آذار
تهز مهودنا فنخاف .(٢٩)

فاما هذه القصيدة (مدينة بلا مطر) المأخوذ منها تلك الابيات فهي مملوءة برموز غامضة ومأسوية . وهي الموجهة الى شخص فوقنا ولكن من العجيب انه بلا قوة مثل الناس . والنقد العربي يعتبرها بين القصائد الاكثر غموضا (٣٠) . ولكن فيها شيء واضح : المطر الذي ينتظر لا ينزل :

ولكن مرت الاعوام ، كثرا ما حسبناها ،
بلا مطر .. ولو قطرة
ولا زهر .. ولو زهره (٣١)

ويبقى الانتظار ، الانتظار الذي لا ينتهي . لقد لاحظت الشاعرة الممتازة نازك الملائكة ملاحظة رقيقة : انه ليس هناك لقصائد السياب نهاية حقيقية (٣٢) .وليس لقصائده الكثيرة نهاية اصيلة لانه ليس لهذه الاقدار نهاية ، وبجانب ذلك ، لم يستطع الشاعر نفسه ان يرى في احوال كثيرة حالات الحياة ونهاية الامور بسبب الاسوار العالية المتعددة .

وهذه القصائد ـ كما يرى ـ مثل موسيقى « روندو » ، مثل

---

٢٧ ـ انشودة المطر ، ص ١٤٣ .
٢٨ ـ انشودة المطر ، ص ١٦٥ .
٢٩ ـ انشودة المطر ، ص ١٧٥ .
٣٠ ـ انظر التونجي ... ، ص ١٨١ .
٣١ ـ انشودة المطر ، ص ١٧٤ .
٣٢ ـ الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة ـ بغداد ١٩٦٥ ، ص ٣١ و ٣٢ .

Apregiatto ، وتقليب للموضوع الوحيد : الالم . ولذلك من الواضح بان هذه القصائد لا تستطيع ان تنتهي . انها لا تستطيع ان تنتهي ايضا لان شاعرها يستسلم امام الحياة ولانه لم يجد مكانه في هذه الدنيا ولان الانهاء « يتأسس دائما على شيء قريب من التفاؤل (٣٣). والالم والبؤس والظلم اعطى شعر السياب نبرة فردية كتأكيد على انه من « الجمال لا ينبع الفن وان الفن يميل الى القبح » ٣٤) .ومن كل ما يحيطنا وما يسعدنا ويؤلمنا تبقى فكرة السياب الرهيبة سؤالا يسوده منطق القدر وفي نفس الوقت تتصدره دائما « لماذا » :

واليوم ؟ ما نفعل ؟

نزرع ام نقتل ؟(٣٥)

وفي استخلاصنا لهذه النتائج من هذا الشعر المدعو بالشعر الالتزامي نسبيا يمكننا القول بان التشاؤم الظاهر فيه ليس تشاؤما ذاتيا (فرديا) بل هو تشاؤم اجتماعي . لان كل هذه الموضوعات الحزينة ليست متعلقة بحياة السياب فقط ، انها وسيلة لوصف مأساة الناس جميعا لان لقدر ابطال شعره سمة اجتماعية . وسيتقلب التشاؤم الفردي في قصائد دواوينه القادمة . (✶)

رادي بوجوفيج

---

٣٣ – اندرس ، كافكا » – ما قاله وما عليه ، الترجمة الى العربية، سرايفو ١٩٥٥ ، ص ٢٠

٣٤ – مربورغو – طليابو ، ص ٤٢٢ .

٣٥ – انشودة المطر ، ص ١٣٨ .

✶ – فصل من اطروحته بهذا العنوان .

رُؤيَـا..

الى غزة

« حوار في الطريق »

الساعة في الميدان تدق
تستبق الخطوات الجذلى والفرقى
تختلط الاصوات ... الاسماء ...
المرئيات
والسحب على وشك الاقلاع
الا حبّات رذاذ فوق مرايا السيارات
لا تُخلف موعدك الغد
فسحاب الصيف قصير العمر
ولتسر الاقــدام
ولتتألق أعين
ما زال الكـون بخير)

« وكالات الانباء »

في اليوم العاشر
نبأ من تل ابيب والقدس
مائتا الف يقتلعون
تُغرس ارجلهم في الشطّ الآخر للنهر
يُنزع من غزّة جلد الغابة والصحراء
تُبدلها بالشعب المختار العائد عبر
بحار المدنيه
ليضيء البريه
لا يأتي العام الثالث حتـى ينحسر
الطوفان
ويرتدّ الطاعون وراء القدس
ونعيد لغزة موقعها تحت الشمس
غــزّة
اسرائيلية !!

***

« بقية الحوار »

أغلق هذا المذيــاع
فوكالات الانباء الغربيه
ما زالت تغزو الاسماع
همّا .. لا وقت لدينا
والسحب على وشك الاقلاع ...
طاب صباحُك
ولتفتح صفحات جريدتك المطويه
كي نقرأ طرفا من «اخبار الناس »!

* * *

« في تل ابيب »

مائتا ألف عدّا
ويل للارهابييــن !!
غزة ــ قال التلمود ــ
لؤلؤة في تاج يهوذا
تصبح والاخت الكبرى لؤلؤتين
وتوفّي الديـن
لا نحصدهم حصدا
لا نعتقلون
بل نغرس ارجلهم .. ايديهم
في الشط الآخر للنهــر ..
مع الليمون .. مع الزيتون
تغدو مليونا .. مليونين
اقداما وسواعد . من غيـر رؤوس
وعيون
تنمو أعنابا ونخيلا .. تمطر منّا ..
سلوى
في بضع سنين
نجمتنا فوق أعالي صهيون
والهيكل في مملكة يهوذا
ويل للارهابيين !!

***

« في غزة »

الساحة في غزة تحت هلال يقتحم
الغيم
نصلا مــن دم
وصبيّ مثقوب الجبهة أدنى الجسر
في يده اليمنى كراسته.. فيالاخرى
قنبلة .. وبقايا من جسد القاتل
وصبايا كشجيرات الورد
خرجت تحمي غــزه
وتقاتل عن غصن الزيتون وظل الورد
تقاتل
وتغنّي للعاصفة وللامطار
غــزة
عربيه

***

« رؤيــا »

حان ربيع الثوّار
آن آوان الحبّ وأثمر شجر الشهداء
فلتحصُد « أخبارالناس » الاعشاب
المسمومــه
كي تزهر اوراق الورد وثمر الحنّاء
كي تتألق أعين كل الاطفال
الاطفال الآتين مع الامطــار ..
مع النوّار
وتفيض الانهــار
ولتهو الاقدام الموصومة في القاع
حتى لا يغدو الاطفال كبارا في المهد
اعوادا قبل اوآن الازهار .. تصدّ
الاعصار
تقضي العمر تصدّ الاعصار
وتحيل اللعبه قنبلة
والبسمة نفثة نــار
وتعيش..تموت ..تصد الاعصار..
تصدّ النار.. تصُد العار
حتى لا تسفح « دير ياسين »
دمعا آخر بعد الامس
يخضب وجه الشمس
حتى لا يسفك دمها في غزة بعداليوم
ويُغطّي أوجهنا شلاّل الدم

***

غزّة .. يا لؤلؤة فلسطين
. ويا سيف صلاحالدين
يا رؤيا من نبع جراحات المنتصرين
غزّة
حطّيــن
والساعة في الميدان تدق .!!

القاهـرة **حسن فتح الباب**

مع قصة لألان روب جرييه

بقلم الدكتور عبد الحميد ابراهيم


الآن روب جرييه

يشغل الوصف المركز الرئيسي في قصة آلان روب جر ييه ، فهو محور الارتكاز الذي يقوم مقام الحدث في القصة التقليدية ، الوصف الدقيق للموضوع الخارجي الذي يتناول جزئياته ويحاول تحديد مكانه بالنسبة لما حوله ، ان في قصة « الشاطىء » – التي ساقدم للقارىء ترجمة لها – يتتبع حركات الموجة وعلاقاتها الظاهرة مع الموضوعات الخارجية ، واثر الاقدام على الرمل وعمقه وشكله .

ومن هنا كان اهتمامه « بالكاميرا السينمائية » ، لا بالمعنى الفوتوغرافي الذي يحاول ان يجعل من الفن صورة طبق الاصل للتجربة الخارجية ، فان هذا المعنى بذلك المفهوم الضيق قد تضاءل في عالم الفن ، لانه يمكن ان يساوي بين التجربة الفنية والدقة المهنية بل ان الدقة المهنية – كما تؤديها الكاميرا – تفوق بهذا المفهوم لانها قديرة على النقل والمطابقة . وانما اهتمام جرييه بالكاميرا نابع اساسا من اتجاهه الجديد في الاحتفاء بالموضوع كوجود قائم لا يخضع لمفاهيم مسبقة ولا لمشاعر انسانية ، فالشمس ليست حزينة والبحر ليس في معركة يرمى بالحمم والبراكين كما في الوصف التقليدي الذي يجعل الظاهرة الخارجية مجرد « ديكور » يحمل احاسيس الانسان . وانما الشمس – وقصة الشاطىء مثل على ذلك – هي الشمس بضوئها العمودي الحاد ، والبحر هو البحر بموجاته التي تنشا في فترات منتظمة وفي مكان محدد تحمل الحصى الذي يطقطق وتحدث نقرة فوق الرمال .

ومن هنا اختفت كل قيمة انسانية في قصصه ، فلا عاطفة او صدى لعاطفة ولا استعارة ولا خيال مما يضفي على الخارج لونا من الاحاسيس لا تتدخل في ماهيته ، لان كل الاحاسيس ملغاة في عالم جرييه ويعتبرها نوعا من الغرور البشري الذي يريد ان يخضع الوجود الكوني لمشاعره ، وقد يكون هذا الفرق مقبولا في عصر « الارض هي محور الكون والانسان هو سيد الوجود » ، اما وقد تبين بما لا يدع مجالا للشك ان الارض ذرة صغيرة في كون رهيب والانسان هو وجود مع موجودات كثيرة لها استقلاليتها وليست بالضرورة موجودة من اجله ، فلم يعد لهذا الادعاء مكانه (ما زلت اذكر لوحة (اشارة حساسة) للفنان التشيكي « ميكو لاج ميديك » التي عرضت في معرض المستنسخات الدولية بالقاهرة سنة ١٩٦٨ ، فهي مجرد شكل لشيء يشبه (⊤) .ولكن له وجوده الحاد المستقل الذي يفرض على المشاهد الرهبة والخطورة ، انها تماما توحي بالفكرة نفسها التي توحي بها قصص آلان روب جرييه) .

ومع تلك الموضوعية التامة في قصص جرييه فاننا نحس بالتعبير عن جمود الحياة اكثر مما يفعل بيكيت مثلا ، الرعب والوحدة امام هذا العالم الخامد الذي لا ينطق بشيء اكثر من وجوده . ان كل شيء يتساقط وكل ما كان يعيش فيه الانسان من قبل هو وهم من صنع نفسه ، ان الانسان هنا لا يزيد في نظر الحياة عن هذه المجموعة من الطيور المتحركة على الشاطىء ، او عن آثار الاقدام ذات الوجود الميكانيكي وكل الفرق ان الانسان يسعى نحو شيء لا يدركه ولا يتبينه ، تماما كهذا الجرس الذي يدق من بعيد ويختلط صوته بطول المسافة .

ان جمود العالم وخرسه في هذه القصة التي نترجمها اكثر تعبيرا مثلا من بيكيت في مسرحيته « كل الساقطين » فالرجل الذي القى بالطفل – رمز الاستمرار – من القطار هو مرتبط بالحياة بصورة ما ، هو لا يرفضها الا لانه يعتقد فيها الكمال الانساني الذي يتطلع اليه . اما هنا فلا يفتقد شيئا لانه لا يتطلب من الامور اكثر مما تقدم ولا يطمع في شيء من كوب جامد ، فلم الاحساس بالعبث ولم افتقاد المنطق من الحياة وهي لا تقدم للانسان الا كما تقدم للطير او للبحر او للموجة ؟

بل انه جمود ازلي وملازم للكون ملازمة الصفة الجوهرية لماهية الشيء ، فالقصة تنتهي والوجود مستمر في سيره وسيكانيزفيته ، الموجة ترتفع ثم تتلاشى والاطفال يسيرون ثم يعاودون السير والطيور تطير ثم تحط ، وهكذا حركة سرمدية وآلية لا يدرك مغزاها ولا منتهاها اذ لا مغزى ولا انتهاء لها .

وهنا نجد جرييه يقع في منطقة العبث على الرغم من مهاجمته لكتاب العبث التراجيديين على حد وضعه والذين يفترضون في الكون انسانا يصم اذنيه عن ندائهم فيجمدونه في « شكل لعنة فتردد متواتر رتيب تحت مظهر الحركة الدائمة » (٢) فالنشاط الانساني في هذه القصة وهو حركات الاطفال الثلاثة الرتيبة والمكررة ، وكذلك النشاط

١ – كاتب فرنسي ولد سنة ١٩٢٢ وما زال حيا ، اشتهر بمذهبه الجديد في وصف الشيء الخارجي وصفا دقيقا يبرز حضوره المستقل تماما عن حضور الانسان . وهو يهاجم كتاب العبث لانهم يفترضون من الانسان والكون رابطة قد ضاعت وهم يتصايحون طلبا لاستردادها . من اشهر رواياته : البصاص (١٩٥٥) و « في التيه » (١٩٥٩) . ومن اشهر ما كتبه للسينما : « العام الماضي في مارينباد » . لم تترجم له قصص بالقاهرة ما عدا قصة « ثلاث رؤى » التي ترجمها الاستاذ (ادوار الخراط) ونشرها بمجلة « جاليري » سنة ١٩٦٨ في عدد مايو سنة ١٩٦٨ . وقد ترجم له الاستاذ مصطفى ابراهيم مصطفى كتابه « نحو رواية جديدة » ونشرته دار المعارف بالقاهرة .

٢ – نحو رواية جديدة ص ٦٢ .

الانساني في قصة اخرى له هي « البديل » والمتركز فـي قراءة التلاميذ قراءة رتيبة لا حياة ولا معنى لها ـ هي مظهر من مظاهر العبث في اعنف صوره . والفتور ازاء الخارج و انعدام الحماسة للاستكشاف يحمل من العبث ما لا حد لـه وكما هو واضح من موقف الاطفال عند سماع الجرس فلا يتوقفون وانما هي جمل يتبادلونها وهم يسخرون في حركتهم ، وكذلك في موقف الرجل في قصة اخرى هي « الاتجاه الخاطىء » الذي يظهر فجأة ويلقي نظره علـى منظر الغابـة والاشجار واشعة الشمس ثم يستدير ليرجع من حيث اتى .

ان جريبه يقدم لنا عالما مستقلا وجامدا يثير الرهبـة حتى آنية القهوة في قصة « البديل » لهـا وجودها الحاد ، والقارىء يتحول امام هذا العالم المصمت الرهيب الى طفـل يحاول ان يتعرف عليه باللمس والبصر ، ولكنه لا يستطيع ان يصل الى التحديد فعلى الرغم مـن الوصف الدقيق و التحديد المكاني ، فما زا لكل شيء قابلا للمناقضة وما زالت الاوصاف المكانية نسبيـة ، يسار الغرفـة مثلا في قصة « المانيكان » هو الجانب الايمـن للنافـذة . والاوصاف تختلط ففي المرآة المستطيلة يظهر النصف الايمن للنافذة وفي مرآة الدولاب تظهر النافذة كاملة بنصفيها وعلـى آنية القهـوة يظهر شكل مربع الاضلاع هو انعكاس مشوه للنافذة . ان العالم هنا يتحول الى العالم الذي ادهش الانسان الاول . هو يتضخم ويكبر حتى يكون له وجـوده المستقل بذاتـه ، آنية القهوة والنافذة والمائدة يتضاءل امامها الانسان ، وكل الفرق ان الانسان الاول قد اسقط مشاعره على هذا العالـم وافترض فيه روحا وجنا وسحرا ، امـا هنـا فكل المشاعـر الانسانية تختفي ، ولا تبقى الا اوصاف يناقض بعضها البعض في محاولة للتعرف ، وليس حتما ان تصل هذه المحاولة الى القطع والتحديد . فهو يريد ان يقدم الوجود في نسبيته ومن خلال عملية خلق وتحطيم واوصاف تتناقض وتنكـر وتدور حول نفسها ، انه لا يطلب مـن القارىء استئصال عالم ممتلىء مغلق على نفسه بل يسأله ان يساهم فـي عملية الخلق وان يخترع بدوره العمل الذي يقرأ ـ والعالم ايضا ـ وان يتعلم بهذه الطريقة ان يخلق حياته هو » (١) .

ان الاثر الانساني وان اختفى او تضاءل فما زالت الدعوة من المؤلف الى القارىء موجهة ، ان مجرد تصوير الخارج والكتابة عنه هو دعوة الى محاولة استنطاقه ، ان رائحـة القهوة الساخنة التي تفوح في قصة « المانيكان » هي دعوة للانتظار البشري ولكنها دعوة تتطلب فهما جديدا يبتعد عن الغرور والاسقاطات الانسانيـة ، وان قصة « البديـل » محاولة من تلميذ خارج الفصل في الامساك بغصن الشجرة، يغفل عنها التلاميذ المشغولون بالقراءة وبالنظر الـى صورة معلقة على الحائط لرجل متطوع ، يقول جريبه وهو يدفـع عن نفسه تهمة خلو قصصه من الانسان : « ولكننا نعلق على الانسان كل آمالنا فالاشكال التي يخلقها هي التي تستطيع ان تأتي للعالم بالدلالات » (٢) .

وهنا في مصر قد نجد اتجاهات تتشابه ـ ولا اقول مفائرة ـ مع فرجيينيا وولف او مـع كافكا او حتـى مع بيكيت في عدميته المفرطة ، اتجاهات عبثية تجد ميلا في نفوسنا ، ونعبر عن العالم الكئيب اللامعقول المليء بالاحباطات ، وقـد تتخذ هذه التعبيرات الطابع الهلامي الـذي يصور الانسان قبيل مرحلة التشكك وهو مادة مختلطة رحمية تتساقط اليه اصداء مرعبة في العالم الخارجي ، او طابع اللاشعور الذي يعايشه الفنان ويجد في منطقه السريالي عوضا عن واقـع كئيب ، او عالم الطفولة في منطقها الذي يتحدى الصرامـة والجهامة .

ولكننا لا نجد اتجاها يتشابه مـع نزعة جريبه الموضوعية ، ربما لان النفس المصرية في عمومها تميل الى التعبير عـن الكآبة والاحساس بالاصاطات المتنوعة والتركيز علـى الجانب الشعوري . وربما لان هـذا التيار يحتاج الـى موضوعية تامة لم ندرب عليها في سلوكنا وفي تفكيرنا والى جراة نفسية بالغة لا تشمئز مـن مجرد مناقشة فكـرة مساواتها في نظر الحياة ـ وانا الانسان المكرم ـ مع كـل الموجـودات مساواة تامـة .

ربما .. وربما .. ولكن الافضل ان اتـرك لترجمـة القصة الافضاء ـ في صورة تطبيقية ـ بكل هـذا التجريد النظري .

الشـاطيء (١)

كانوا اطفالا ثلاثة يمشون على طول الشاطىء ، يتجهون الى الامام، جنبا الى جنب ، يمسك كل منهم بيد الآخر ، يبدون في طول متقارب ، بل وفي عمر واحد هو حوالي الثانية عشرة ، وان كـان الاوسط يصغرهم قليـلا .

وما عدا هؤلاء الاطفال الثلاثة فالشاطىء الطويل مهجور من اولـه الى آخره ، هو عبارة عن بقعة من الرمال ، منبسط وعريض الى حد ما، ليس به صخور متفرقة ولا برك ، بل كل ما به هو انحدار طفيف ، بين البحر والجرف الوعر الذي يصعب اجتيازه .

الطقس جميل جدا ، الشمس تنير الرمل الاصفر بضوء عمـودي حاد ، لا سحاب في السماء ولا اية ريح ، المياه زرقاء هادئة دون ادنـى هيجان من البحر الفسيح ، مع ان الشاطىء منكشف تماما علـى امتداد الافق .

وان كان في فترات منتظمة تحدث موجـة مباغتة وتمتـد بضع ياردات على الشاطىء ، ولكنها هي الموجة نفسها في كل فترة ، وفجـأة ترتفع ثم ما اسرع ان ترتطم ببقعة معينة ، دائما هي البقعة نفسها فـي كل فترة وبلا تغيير ، ودون الاحساس بأن المياه في حالة مد يعقبه جزر، بل على العكس سيبدو كما لو ان الحركة بأكملها تتم في المكان نفسه .

يحدث ارتطام المياه على جانب الشاطىء نقرة صغيرة ، وتاخذ الموجـة في التراجع مصحوبة بطقطقة الحصى المتدحرج ، ثم تنفجر باسطه لونا لبنيا على المنحدر يغطي الارض التي كانت قد تراجعت عنها ،في احايين نادرة قد تزيد في الارتفاع قليلا وتبلل لفترة وجيزة بضع لوحات اكثر .

ويعود كل شيء الى ما كـان عليه اولا ، البحر في نعومته وزرقته يقف عند المستوى نفسه على الرمل الاصفر الممتد على طـول الشاطىء ، حيث يسير الاطفال الثلاثة جنبا الى جنب، لونهم اشقر يشابه الـى حد كبير لون الرمل وشعرهم وجلدهم ، بل الى السمرة وشعرهم يميل الى البياض ، كان الثلاثة يلبسون ملابس متماثلة : بنطلـون قصيـر

---

١ ـ The beach ، ظهرت هذه القصة سنة ١٩٦٢ ، وهـذه ترجمة عن النص الانجليزي المترجم من « باربارا رايت » فـي كتـاب « لقطات » .

١ ـ نحو رواية جديدة ص ١٣٨ .
٢ ـ المرجع السابق ص ١٢٥ .

وقميص بهتت خيوطهما الزرقاء ، كانوا يسيرون في اتجاه مستقيم ، جنبا الى جنب ممسكا كل منهم بيد الاخر ، في موازاة البحر وموازاة الجرف وعلى بعد متساو من كليهما وان كان يقترب قليلا من البحر ، كانت الشمس عمودية فوق رؤوسهم فلم تحدث اشعتها ظلالا عند اقدامهم .

امامهم امتد الرمل الصافي اصفر ولامعا من البحر الى الجرف . سار الاطفال في خط مستقيم ، وبسرعة منتظمة ، وبلا ادنى التفات خلفهم ، هادئين ، ممسكا كل منهم بيد الاخر . ومن ورائهم خلفت اقدامهم الحافية ثلاثة خطوط فوق الرمل المندى ، ثلاث سلاسل منتظمة بين آثار متماثلة وذات فراغ وعمق متساويين ولا خلل فيها .

كان الاطفال يتقدمون في خط مستقيم ، لم تبد منهم لفتة ما ، لا للجرف الطويل الواقع على شمالهم ، ولا للبحر وفي الموجات الصغيرة التي تبزغ على فترات والواقع على الجانب الآخر ، كانوا يميلون قليلا ميلا منتظما ليستديروا ويعاودوا السير من حيث اتوا . استمروا في طريقهم بخطوات سريعة ومنتظمة .

***

كانت مجموعة من طيور البحر تسير امام الاطفال على طول الشط، وبالتقريب على حافة الامواج ، كانت موازية لهم في مسافة لا تتغير على بعد حوالي مائة ياردة منهم ، لكن قد يحدث ان الطيور تقلل من سرعتها فيكون حينئذ في محاذاة الاطفال . وبينما يمحو البحر باستمرار اثر ارجلها الذي يشبه النجمة ، تظل اثار الاطفال محفورة بوضوح فوق الرمال المنداة ، حيث تأخذ الخطوط الثلاثة في الامتداد .

يظل عمق هذه النقوش ثابتا ، اقل من بوصة ، لا يتشوه شكلها سواء بتآكل حوافها او بعمق الانطباع الذي يحدثه كعب الرجل او اصبع القدم . بدت كأنها قد ثقبت ميكانيكيا فوق قشرة الارض المتحركة .

كانت خطوط الاطفال الثلاثية تمتد هكذا لمسافة بعيدة ، وبدت في الوقت نفسه وهي تقترب من بعضها ، وهي تبطيء في حركتها ، وهي تتجه في خط واحد يقسم الشاطيء على مدى طوله الى قسمين . وعلى نهاية النظر تختفي هذه الخطوط في حركة ميكانيكية دقيقة فالاقدام الستة الحافية ترتفع ثم تنخفض على التوالي وكأنها تقيس للوقت .

لكن كلما ابتعدت الاقدام الحافية اقتربت من الطيور . الاقدام لا تقطع الارض بسرعة اذا قورنت بالمسافة التي قطعت توا . بضع الطيور تتناقص بسرعة اذا قورنت بالمسافة التي قطعت توا . بضع خطوات فقط هي التي تفصل بينهما .

لكن ما ان يقترب الاطفال منها حتى ترفرف بأجنحتها وتطير ، واحدا فاثنين فعشرة ، وتشكل كل الطيور الابيض منها والرمادي قوسا فوق البحر ، ثم ما تلبث ان تهبط بادئة حركتها من جديد وفي المكان نفسه على حافة الامواج تقريبا وعلى بعد نحو مائة ياردة منهم .

حركة المياه عند هذا الحد كانت غير محسوسة ، الا في اللحظة التي يتغير فيها لون المياه كل عشر ثوان ، حين تلمع الرغوة المتطايرة في ضوء الشمس .

***

يتقدم الاطفال الثلاثة الشقر جنبا الى جنب ، بخطوات سريعة ومنتظمة ، ممسكا كل منهم بيد الاخر ، دون ان يعبأوا بالآثار المنحوتة باحكام فوق الرمال النقية ، ولا بالامواج الصغيرة التي على يمينهم ، ولا بالطيور التي امامهم سواء منها ما يطير او ما يسير .

كانت وجوههم الثلاثة التي لفحتها الشمس والتي هي اشد سوادا من شعرهم تبدو متشابهة ، كذلك تعبيراتهم تتماثل في طابع الجد والتفكير بل وفي شيء خفيف من القلق . وايضا ملامحهم لا تختلف ، مع انهم صبيان وفتاة ، شعر البنت اكثر طولا واحسن اعتناء واطرافها اكثر نحافة . لكن ملابسهم متطابقة : بنطلون قصير وقميص بهتت خيوطها الزرقاء .

كانت الفتاة في اقصى اليمين قريبا من البحر ، على يسارها الصبي الذي يصغرهم قليلا . الصبي الاخر القريب من البنت في طول الفتاة .

امامهم انبسطت الرمال الصفراء الناعمة الى اقصى امتداد للبصر . شمالهم ارتفع عموديا الحاجز الحجري البني الذي لا تتخلله طريق واضحة .. يمينهم على امتداد الافق الازرق الساكن تطرز البحر المنبسط بموجة صغيرة مباغتة ، ما اسرع ان تتكسر فتتلاشى في رغوة بيضاء .

***

حينئذ يحدث ارتطام المياه ، بعد عشر الثواني ، النقرة نفسها التي تتجوف على جانب الشط ، ويطقطق الرمل المتدحرج .

تتكسر الموجة الصغيرة فتنتشر رغوتها اللبنية فوق المنحدر مسترجعة البوصات القليلة التي فقدتها ،خلال الصمت المخيم يحمل الهواء الهادىء رنين جرس يدق من مسافة بعيدة .

قال اصغر الاطفال الذي يسير في الوسط : ((هذا هو الجرس)) .

لكن صوت الحصى المتلاشي في البحر ابتلع هذا الرنين الخافت جدا . اصبح على الاطفال ان ينتظروا حتى نهاية الدورة ليلتقطوا الاصوات القليلة المتبقية التي افسدتها المسافة .

قال اكبر الاطفال ! ((هذا هو صوت الجرس الاول)) .

الموجة الصغيرة تتكسر على يمينهم .

حين عاد الهدوء مرة ثانية لم يعد الاطفال يسمعون شيئا ما .

ما زال الاطفال الثلاثة الشقر يسيرون بالايقاع المنظم نفسه وكل منهم يمسك بيد الاخر . فجأة كأن مسا قد اصاب مجموعة الطيور التي امامهم والتي على بعد خطوات قليلة منهم فرفرفت بأجنحتها وطارت .

رسمت النقوس نفسه فوق المياه ، الى ان هبطت على الرمل وابتدأت تسير من جديد ، وفي المسافة نفسها ، تقريبا على حافة الامواج وعلى بعد حوالي مائة ياردة منهم .

***

قال اصغر الاطفال ((لعله لا يكون صوت الجرس الاول ، فنحن لم نسمعه جيدا من قبل)) .

اجاب الصبي التالي له ((بل سمعناه وهو الصوت نفسه)) .

لكنهم لم يغيروا من خطوهم ، والنقوش نفسها ما زالت تظهر من خلفهم تحت اقدامهم الستة الحافية وهم يسيرون .

قالت الفتاة : ((لم نكن من قبل على قرب كاف)) .

بعد دقيقة واحدة قال اكبر الاطفال الذي هو بجانب الجرف : ((ما زلنا بعيدين)) .

وحينئذ استمر الثلاثة يسيرون في صمت.

ظلوا هكذا في صمت حتى حمل اليهم الهواء الهادىء مرة ثانية دق الجرس وكان ما يزال غير واضح ، قال اكبر الاطفال حينئذ : ((هذا هو الجرس)) . لم يجب الآخران .

فردت الطيور التي كانت في متناول الاطفال اجنحتها وطارت واحدا فاثنين فعشرة .

حطت جميعها دفعة واحدة فوق الرمل وجعلت تتحرك فوق شط البحر على نحو مائة ياردة من الاطفال .

البحر يمحو باستمرار اثارها الشبيهة بالنجمة . الاطفال الذين كانوا اقرب الى الجرف ويسيرون جنبا الى جنب ممسكا كل منهم بيد الآخر خلفوا على عكس ذلك آثارا عميقة كانت خطوطها الثلاثية موازية لشط البحر على طول الشاطيء الممتد .

على اليمين تبزغ الموجة الصغيرة نفسها على جانب البحر الساكن المستوى ، ودائما في المكان نفسه .

القاهرة

عبدالحميد ابراهيم

علي أحمد باكثير
بين العقوق والانصاف
بقلم محمد حسناوي

في تشرين الثاني عام ١٩٦٩ توفي الشاعر الكاتب علي احمد باكثير عن عمر يناهز الستين ، واستدعت وفاته المفاجئة كتابة عدد من المراثي والخواطر والدراسات عن حياته وشعره ونقده ومسرحه واتجاهاته الفكرية ، حالف التوفيق والموضوعية بعضا منها وخانا بعضها الآخر . وارى من الوفاء للرجل الراحل وللحقيقة ان اعقب على بعض الكتابات التي لم تخل من اغلاط او مغالطات ، تاركا للقارىء النزيه تقدير ما تنطوي عليه تلك الكتابات من عقوق او انصاف . اما ما خطه الشعراء محمد عبد الغني حسن (١) وحسن عبد الله القرشي (٢) وروحية القليني (٣) وما كتبه الاساتذة انور الجندي (٤) ووديع فلسطين (٥) والدكتور شوقي السكري (٦) وابراهيم الازهري (٧) فذلك ما سأمسك عن تناوله لغلبة الانصاف او التأثر الذاتي عليه .

— ١ —

ليسمح لي القارىء ان ابدأ ببحث كتب عن باكثير قبل وفاته بشهر تقريبا . الا وهو نقد ابحاث عدد ايلول لمجلة الآداب ١٩٦٩ ، الذي تناول فيه كاتبه سيد يس فيما تناول نقد مقال (مع رواد الشعر الحر) للكاتب عبد الله الطنطاوي ، الذي دلل بالحجة والاستقصاء على ريادة باكثير للشعر الحر او الحديث او شعر التفعيلة من دون بدر شاكر السياب او نازك الملائكة او فريد ابي حديد او احمد زكي ابي شادي او لويس عوض (٨) ، فاذا بالسيد يس يستلب الريادة من الرجل ومن كل رائد على ظهر الارض اذ يقول : (وكما اننا لا نستطيع — من وجهة النظر العلمية — نسبة التحولات الكبرى في التاريخ الى افراد أعلام — لا شك في عظمتهم — فنحن هنا ايضا — اذا ما التزمنا بالمنهج العلمي في دراسة الادب — لا نستطيع ان نسلم بان فلانا من الادباء هو الرائد الاول للقصة القصيرة او للرواية او للشعر الجديد) . (٩) هكذا — اذا ما التزمنا بالمنهج العلمي ! واي منهج هذا المنهج العلمي ؟ ولكن هل هذا النوع من المعرفة — ولا اقول العلم — هل يبطل دور (العوامل الذاتية التي تتمثل في الجهد الخلاق للادباء ، ونوعية تكوينهم الثقافي ، وانتماءاتهم الايديولوجية والاجتماعية التي تؤثر تأثيرا حاسما في نوعية انتاجهم) .؟ هذه العبارات من كلام سيد يس نفسه ، فما الجريمة التي اقترفها عبد الله الطنطاوي لما (اجهد نفسه للعثور على الرائد « الاول » للشعر الجديد) ؟ الجريمة هي انه (في هذا تسليم ضمني منه ان التجديد في الادب يمكن ان يتم بضربة خلاقة مفردة لكاتب او شاعر ، يكون من شأنها تحويل التيار القديم الى مجرى جديد) . ليس هذا صحيحا لان السيد الطنطاوي قد اثار مسألتين : الاولى ريادة الشعر الجديد ، والثانية جذور هذا الشعر العربية او الاجنبية . فبدأ بالاولى ، وأرجأ الاخيرة . صحيح انه لم يستعر منهج علوم الاجتماع ، ومنها الاجتماع الماركسي لاسباب انه لا يؤمن بالجبرية ولا بالمصادفة ، بل يؤمن — ببساطة — بدور العوامل الذاتية والموضوعية معا ، فما وجه الخلاف بينه وبين السيد يس ، طالما التقيا عند المنطلق ؟ الخلاف ان السيد يس يريد ليعظم من شأن الظروف الموضوعية ويقلل او يعدم العوامل الذاتية ماركسيا او باسم الماركسية . هو حر على كل حال ، ولكنه ليس حرا في اعتبار ذلك علما وحمل الناس عليه . ام ترى يريد ان يلقن القارىء درسا جامعيا في اختصاصه ، ام ان هناك شيئا بينه وبين باكثير ، وليس عبد الله الطنطاوي ؟ اترك ذلك للقارىء .

— ٢ —

والموضوع الثاني ليس ببحث ، بل فقرة بمناسبة وفاة باكثير . المفروض ان تكون منطوية على مجمل من الحقائق والبديهيات المسلم بها، فاذا خرجت عن هذه القاعدة كان خروجها خطئا كبيرا .

في الفقرة التي كتبها سامي خشبة للاداب (١) التي لا تتجاوز ثمانية عشر سطرا ، ما لا يقل عن خمسة اغلاط غير لغوية او مطبعية ، فالكاتب يؤرخ لترجمة (روميو وجولييت) ب ١٩٣٩ — والصحيح ١٩٣٥ ، ويصف مسرحيتي (سر الحاكم بامر الله) و (ملحمة عمر) بانهما شعريتان ، والواقع انهما نثريتان . ويذكر ان (ملحمة عمر) تتألف من (ثمانية عشر جزءا) وهي تسعة عشر . وفي خلال ذلك يقول : (كان من الطبيعي لعلي احمد باكثير ان يرتبط فيما بعد بالمدارس السلفية ، ولكنه رغم مسرحية له اسماها « حبل الفسيل » لم يتورط كثيرا في الاتجاهات المعادية لحركات التجديد النقدي في الفكر والفن العربيين) .

من يطالع هذا الكلام وكلام غالي شكري في تقريره لمجلة (الطليعة) (٢) عن باكثير يتردد في تصديق الكاتبين ، فسامي خشبة يقول : (كان من الطبيعي .. ان يرتبط) اما الآخر فيقول : (آثروا — اي باكثير وجيله — بعد مجموعة من الهزائم التي لحقت بالحركة الوطنية والاربعينات ان يرتبطوا — فجأة ودون مقدمات كامنة في انتاجهم القديم باكثر القيم الفكرية المحافظة تخلفا) . ان من له ادنى معرفة بأدب باكثير لن يتوانى عن دفع الدعويين معا ، لا لتضاربهما وحسب ، بل لان من يعتقد بان (سر الحاكم بامر الله) و (ملحمة عمر) شعريتان أبعد الناس عن اصدار الاحكام الموضوعية (٣) .

ثم ما المدارس السلفية ؟ هل حددت معالمها وابعادها ؟ وما

١ — الآداب — ع ١٢ — ك٢ — ١٩٦٩ — ص ٦٣ .

٢ — الطليعة (القاهرة) — ع ١٢ — ١٩٦٩ — ص ١٥٤ .

٣ — يقول صاحب التقرير عن باكثير (راح ينظم قصائده و « ملاحمه » في القوالب التقليدية المتزمتة) .. اولا ان باكثير — كما نعرف — ليست له الا ملحمة عمر ، ثانيا ملحمته هذه ليست شعرية كما يتبادر الى الذهن لاول وهلة ، فضلا عن ان تكون في القوالب التقليدية المتزمتة !

١ — الاديب — يناير ١٩٧٠ — ص ٥١ .

٢ — المجلة — اذار — ١٩٧٠ — ص ٤٨ .

٣ — الاديب — مارس ١٩٧٠ — ص ١٥ .

٤ — الاديب — يناير ١٩٧٠ — ص ٥٣ .

٥ — المرجع السابق ص ٥٦ .

٦ — الاديب — مارس ١٩٧٠ — ص ٥٤ .

٧ — الطليعة (القاهرة) — ع٢ شباط — ١٩٧٠ — ص ١٥٤ .

٨ — الآداب — ايلول ١٩٦٩ — ص ٢٠ .

٩ — الآداب — ت١ — ١٩٦٩ — ص ١٣ .

العلامات التي تدل على ارتباط باكثير بها ؟ هكذا بلا برهان ولا امثلة ، وفي فقرة واحدة لا تبلغ العشرين سطـرا . ان مؤلف كتاب ، يحتـرم نفسه ، ليتردد طويلا قبل ان يصدر مثل هذه الاحكام العامة .

— ٣ —

في التقرير الذي نشره غالي شكري على صفحات مجلة (الطليعة) (١) ولم يوقع عليه .. نمط ماكر مـن المغالطات التي تلبس لبـوس — التقرير — الذي لا ريب فيه ، ولا غبار عليه . امـــا لماذا لم يوقـع صاحب التقرير ، فذلك ادعى للشك بالنوايا والموضوعية المتسترة خلف التقرير . وبالفعل نصدى للرد عليه احد اقرباء المرحوم باكثير بعـــد شهريـن في المجلة نفسها (٢) وكشف عن امور مجملها :

أ — ان الكاتب حرص على وضع باكثير ولويس عوض وفريد ابـي حديد في صف واحد على انهم مبدعو الشعر الجديد ، ثم خص باكثير بالانتكاس وسكت عن الآخرين .

ب — زعم ان تجارب لويس عوض وفريد ابي حديـــد ارهاصات الشعر الجديد مثل تجارب باكثير ، وهذا غير صحيح ، كما اثبت الكاتب عبد الله الطنطاوي ، وصاحب الرد الفنان التشكيلي ابراهيم الازهري.

ج — بالغ في تأثر باكثير بمسرح الحكيم ، على حين اغفل تأثـره بالمسرح الاجنبي ، لا سيما مسرح شكسبير ، واخيرا تميزه من سـواه .

د — ادعى بان باكثير ارتبط باكثر القيم الفكرية المحافظة تخلفا ، اي (تصور باكثير ان « الدين » هو العامل الوحيد في الصراع بيننـــا وبين الغرب الاستعماري) ، فكان الرد عليه (ان اي عمل مـــن اعمال باكثير (يرى ان الاسلام ليس مجرد دين ، وانما بناء حضاري متكامـل عرف كيف يصمد ، وتحققت الانتصارات تحت رايته . وفي ضوء هـذا لا يكون الاسلام « دينا » فقط ، وانما يكـون عالما متكاملا ، فيه الوعى الاجتماعي ، والاقتصادي ، بالاضافة الى الوعي العقلي) .

وسبقت الاشارة الى ما في ادعاء كاتب التقرير مـــن زيف حول تأليف باكثير (ملاحم) في القوالب التقليدية المتزمتة .

— ٤ —

وكتب الدكتور ابراهيم حمادة في مجلـة (المسرح) (٣) دراسـة جادة بعنوان (شهريار .. فوق سطح من الصفيح الساخن) ، لم تخل من الانصاف والاجحاف . اما الانصاف فلن اقف عنده ، كما وعدت : مثل استقامة باكثير وصدقه مع ذاته ومع ثقافته ، ومثـــل اعتبار مسرحية (سر شهرزاد) موضوع الدراسة .. (اقوى موضوعا واصدق تفسيـرا من محاولتي توفيق الحكيم وعزيز اباظة اللتين عالجتا نفس الحكاية) ومثل تجنب باكثير (عرض جملة من السلوكات والمصطلحـــات الخاصة التي كان من المحتمل ان تنكبه الطريق الفني ، وتقوده الى طريق وعـر بارد مليء بالحقائق العلمية) ، ومثل نجاحه (لغويا في التعبير عـــن امكاناته الفكرية والشعورية) و (ان لغتـــة المسرحية ظلت قريبة مـــن مستوى الفهم العام الذي يرفض التقعر والمعاظلـــة والتزاويق البيانية الفضفاضة) .

اما ما يجدر التعقيب عليه فهو امران من امور كثيـــرة ، اثارهما الناقد ، هما : الحشوة السياسية — كما اسماها — وابعاد الشخصيات البارزة .

يرى الدكتور حمادة ان باكثير اقحـم الجانب السياسي للملك شهريار على جو المسرحية ، كالفساد ورفع الضرائب وايداع الناس في السجون . والناقد الحصيف — في رأيي — لا يرى في ذلك اي اقحام،

١ — الطليعة (القاهرة) — ع ١٢ — ١٩٦٩ — ص ١٥٤ .

٢ — المرجع السابق — ع ٢ — ١٩٧٠ — ص ١٦٠ .

٣ — المسرح — ع ٧٠ — ١٩٧٠ — ص ١٢ .

بل على العكس يرى فيه تكاملا فنيا لا غنى عنه . اذ كيف يتسنى لكاتب مسرحي ان يتعرض للملك الذي ابتلي بعقدة نفسية تحمله علـى الزواج كل ليلة من عذراء من بنات الشعب ليقتلها في الصباح ، ثـم لا يلتفت الكاتب الى اثر جرائمه لدى الناس . هذا من جهة ، ومن جهة اخـرى ليس من المنطق ان يكون الملك مبتذلا في قصره كثير النفقات ، وجوانبه الاخرى العامة على ما يرام ، بل يكـون سكوت باكثيـر عـن الجانب السياسي نهاونا فادحا ، فضلا عن ظلام هذا الجانب .

ومن الغريب ان يعود الناقد ليرضى عن الافحام ، ليقترح انواعـا من المظالم غير ما ذكر باكثير ، اذ يقول : (بينما عالم المسرحية المعاصر كان — وا أسفاه — يزخر بالوان جديدة مـــن اشكال الظلم الاجتماعي والسياسي اكثر ضراوة واشد بطشا واهانة لانسانية الانسان وقيمـه) يعني الناقد (الفترة التي قامت فيها ثورة يوليو ١٩٥٢ ومـا استتبعها من طرد الملك فاروق وحاشيته) .

ليس الغريب رجوع الناقد عن فكرة الاقحام ، بل افتراحه الوانـا جديدة من الظلم الاجتماعي والسياسي بغير ذكر امثلة اولا ، وتجاهلـه الموضوع الرئيسي غير السياسي للمسرحية ثانيا . والاغرب ان يسفـه مزاج باكثير الفني (الذي نجد في معظم اعماله اصداء قوية واضحة او خافتة متوارية لمجريات عصره) فأين السفه ايها الناقـــد ، ان ينسلخ الانسان عن عصره وزمانه ، او ان يعكس فنيا عصره وزمانه ؟ اما قولك : ان (تلك الاعمال محدودة القيمة لانها محلية الزمان) فهـذا لا يعقل لان لكل مسرحية زمانها ومكانها الفنيين ، الواقعيين او الرمزيين . وامــا قولك : (ولا تتضمن فكرا اصيلا او رمزا خصبـا يدعـو الـى التأمـل العميق ، ومحاولات التفسير ، على مدى السنين الطويلة) فحكم بـلا برهان .

بالنسبة الى الشخصيات .. يرى الناقد ان (شخصيـة شهرزاد ليست فيها ملامح القوة والذكاء والحنكة والثقة بالنفس ، تلك الصفات الاصيلة التي اضفتها الاسطورة عليها) .

هذا الحكم — بشكل عام — غير دقيق ، وغير سليم ، كما سنرى .
اولا : هل باكثير ملزم بحرفية الاسطورة ؟ اين الابداع ؟ ايـن التناول المتميز ؟.. ثانيا : ما القوة التي يقترحها الناقـــد اذ يقول : (انهـــا — شهرزاد — تعمل هنا كآلة لولبية يديرها الشيـــخ رضوان فتتصرف تصرفا مرسوما لا يدل على مواهب فذة يجب ان تتميز بها امرأة قـادرة تلعب مثل دورها الخطير) . لست ادري ما الذي يحملني يـا دكتور لكي ارفع امرك الى الاستاذ سيـــد يس المختص بالبحوث الاجتماعية والجنائية لكي يقنعك بان الانسان مرتبط — قليلا او كثيرا — بغيره ، بل ربما يقنعك بان الناس جميعا آلات لولبية حتى العباقرة . على كـل حال اني ارى الافراط اخا التفريط ، كأن تأخذ شهرزاد دور (الشيخ رضوان الفرويدي) او اكثر . لا يا دكتور ان منطق الحيـاة والمسرحية يرفضان ذلك :

أ — ان دور الشيخ رضوان الفرويدي لا يكـــاد يصدق — وهـو الشيخ العالم — لولا التبسيط الفني ، فكيف يعطي لامـرأة ، وامرأة شابة ، ربما يخطر لها ان تحاول علاج شهريار لا العلاج نفسه ، تقول : (آه لو امكنني علاجه ! اذن لانقذت نفسي ، وانقذت بنـات جنسي ، وانقذته هو من شر نفسه) ص ٥٠ .

ب — لقد حاولت امرأة اخرى قبل شهرزاد ، وهـي بدور ، ان تعالج شهريار قبل تضخم عقدته ، فكان مصيرها الموت . قالت بدور لما استفظعت القهرمانة حيلة ادخال العبد الى مخدعها : (لا مناص مـن هذا العلاج .. لن ينفع فيه غير هـــذا) ص ٣١ . وقالت حين ارغى شهريار وازبد : (اذن فقد نفع العلاج . يا ليتني كنت استعملته مـن قبل) ص ٣٩ .

ج ـ هل الممثل الذي يؤدي دورا ناجحا في مسرحية ، ليست له مواهب ؟ والبناء الذي ينفذ تصميم المهندس ليس له ادنى فضل ، شان الآلة الرافعة او الحافرة ؟ ومع ذلك ان دور شهرزاد بتوجيه الشيخ رضوان لم يكن تعاملا مع حجارة ، ولا مع نص يحفظ ونظارة عادية . بل كان تعاملا مع ملك طاغية ذي نفس مريضة (معقدة) . الشيخ رضوان بعقله المفكر المدبر ، وشهرزاد بذكائها المنفذ وقلبها الجرىء الواثق ولسانها الطليق وانوثتها الفياضة ... حدث ما حدث . الحياة والمسرح ـ يا دكتور ـ ادوار متكاملة .

د ـ لو منحنا شهرزاد ذكاء الشيخ رضوان وعقله ـ جدلا ـ فهل ستنجح في التخطيط والتنفيذ للمعالجة ؟ لا اظن ، لان الذي يقع في محنة اقل حيلة من مثيله الذي يشرف من بعيد . وبالفعل قالت شهرزاد : (انا بحاجة الى قلب كبير كقلبك ـ يا دنيازاد ـ يعينني فيما انا مقدمة عليه) ص ٤٧ .

والامر نفسه في شخصية الوزير نور الدين ـ لا بدر الدين ـ ، فالناقد يسخر من طيبة قلبه حين يستدرجه الجاسوسان ، صديقاه القديمان ، الى افشاء السر سر الثورة لهما . لكن باكثير لم يرسل ذلك على عواهنه ، بل دافع نور الدين عن نفسه لما عاتبه الشيخ رضوان ، فقال : (اعذرني يا اخي ، فان هذه المحنة ـ خطوبة شهريار لشهرزاد ـ التي انا فيها قد انستني رأيي وحزمي) ص ٦٨ . اما اتهام الناقد غضبة نور الدين على الملك بسبب ابنته لا بسبب الشعب فاجحاف واضح ، ان لم نقل محض اختلاق ، فنور الدين يقول لصديقيه لما استعجلاه الثورة ، خصوصا بعد خطبة ابنته الى الموت : (بل هذا الحادث احرى ان يدعوني الى الانتظار .. لا احب ان يقول الناس عني غدا اني ما دعوتهم الى الثورة الا من اجل ابنتي) ص ٦١ . كما يقول لزوجته حين وبخته على تاخير الثورة مضحيا بابنته : (ليست خيرا من اللائي سبقنها من بنات الشعب) ص ٦٢ .

ـ ٥ ـ

اما تصرف الشاعر صلاح عبدالصبور فلا يكاد ينقضي عجبي منه، وما اظنه ينقضي حتى يتكرم فيفسر العجائب التي تضمنها شطر من مقاله (باكثير .. رائد الشعر والمسرح) (١) يقول : (فاذا مضينا نتتبع محولاته ـ محولات باكثير ـ الرائدة لنختبر مسرحيته المؤلفة « اخناتون ونفرتيتي » على ميزان العروض العربي وجدناه يكتسب لنفسه نفس الحرية في التنقل بين بحور الشعر المختلفة .. يقول على لسان اخناتون ذاكرا زوجته الاولى الميتة « تادو ») :

طالما كانت تستيقظ في الاسحار فتكتم انفاسها
وتقبل ما بين عيني في رفق حتى لا توقظني
واسارقها الطرف حينا فحينا فالمح في شفتيها ارتعاش الصبي
قد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء
وفي عينيها اغتباط الطفل تملأ من ثدي امه
ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل
ويلوذ النعاس باهدابها فتميل
الى جنبي وتعود الى نومها في طمانينة وغرارة

ومن اعسر العسير ان نرد هذا المقطع كله الى لون من موسيقى العروض العربي التقليدية ، ولكننا سنحاول اعتمادا على الذوق وحده رد بعض سطوره :

فاعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلات
فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلات

هذان هما السطران الاولان فاذا مضينا بعدهما وجدنا عسرا اي عسر في ان نطبق عليهما تفعيلة المتدارك بشتى صورها ، ويجب ان نلخصه موسيقيا فيما يلي :

فعولن فعولن فعلن مستعلن فعلاتن

اما الخامس فيمكن تلخيصه فيما يلي :

فعولن فعلن فعولن مستعلن فعلاتن فعولن

لقد انتقل باكثير في هذين السطرين بين تفعيلات المتدارك والمتقارب والرجز والرمل بصورها المختلفة في سطرين متتاليين) ا. هـ.

العجب الاول هو ان الاستاذ عبد الصبور لم يذكر المرجع الذي اقتبس منه النص للتأكد من صحة نسبته او دقة روايته ، مما اوهمنا بانه مأخوذ عن « اخناتون ونفرتيتي » مباشرة ، وهذا غير صحيح كما سوف نرى .

العجب الثاني هو ان عبد الصبور آثر اقتباس النص من كتاب (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) لباكثير ، ولم يلتفت الى المصدر الأصلي في الطبعة الاولى او الثانية لـ « اخناتون ونفرتيتي » ، ذلك لان (فن المسرحية ...) مجموعة امال امحاضرات المرحوم في معهد الدراسات العالية ، والامالي لا تخلو من بعض التغيير ، وهذا ما نراه بالفعل اذا قارنا النص المذكور (١) بالأصل (٢) ، فهناك عبارات او كلمة تغيرت مواضعها من اول بيت الى آخر الذي سبقه او العكس، مما هدانا الى المرجع الذي اعتمد عليه الكاتب .

العجب الثالث ان المرحوم باكثير قد نص في مقدمة طبعتي (اخناتون ونفرتيتي) (٣) وفي كتابه (فن المسرحية) (٤) على ان هذه المسرحية التزمت كلها البحر المتدارك ، ولم يشر عبد الصبور الى ذلك، او الى خطأ باكثير في دعواه ان ثبت العكس . فهل غفل عن اشارات المؤلف الواضحة ، او احب ان يمتحن النص عروضيا بصرف النظر عن رأي صاحبه ؟ اما بالنسبة لي فقد انتهيت من قراءة (اخناتون ونفرتيتي) و (روميو وجولييت) وامتحنتهما عروضيا من الدفة الى الدفة ، قبل مطالعة مقالات عبد الصبور وعز الدين اسماعيل ، وتبين لي صدق قول باكثير .. سعيا مني الى وضع بحث عن مسرح باكثير الشعري ، وقد سبقني الدكتور عز الدين اسماعيل مشكورا .

العجب الرابع انني سايرت الاستاذ عبد الصبور في تطبيق الميزان العروضي على النص كما هو ، لان التقديم او التاخير لا يضر ما دمنا نراعي التدوير المعروف في الشعر الجديد ، فلم اخرج بالنتيجة التي خرج بها بل على العكس تأكد عندي التزام باكثير البحر المتدارك ، وها هو ذا التقطيع :

١ ـ طالما كانت تستيـ قظ في الـ أسحا رفتكـ تم أنـ ـفاسها فاعلن فعلن فعلن فعلـن فعلن فعلن فاعلن
٢ ـ وتقبـ ـل ما بيـن عيـ ني في رفق حتى لا تو قظني فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن
٣ ـ وأسا رقها الـ طرف حيـ نا فحيـ ـنا فألـ مح في شفتيـ ـها ارتعا ش الصبيـ ي : فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فـ

طالما كانت تستيقظ في الاسحار فتكتم انفاسها
وتقبل ما بين عيني في رفق حتى لا توقظني .
واسارقها الطرف حينا فحينا فالمح في

١ ـ المسرح ـ ع ٧٠ ـ فبراير ـ ١٩٧٠ ـ ص ٢ .

١ ـ المرجع السابق و (فن المسرحية من خلال ...) لباكثير ـ ط ٢ ـ ص ١٥ .

٢ ـ اخناتون ونفرتيتي ـ باكثير ـ ط ٢ ـ ص ٤٤ ـ ٤٥ . انظر النص منسوخا عن الاصل في آخر الهامش .

٣ ـ المرجع السابق ـ ص ١٣ .

٤ ـ فن المسرحية ... ـ ط ٢ ـ ص ١٤ .

شفتيها ارتعاش الصبي قد اختلس الحلوى
من مخدع جدته الشمطاء وفي عينيها
اغتباط الطفل تملأ من ثدي امه !
ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل ،
ويلوذ النعاس باهدابها فتميل الى
جنبي وتعود الى نومها في طمانينة وغرارة .

٤ ـ قد اخـ تلس الـ حلوى من مخ ـدع ج دته الـ شمطا ء فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن ف

٥ ـ وفي عينيـ ـها اغتبا ط الطف ل تمـ لأ مـن ثدي امه : معلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلان

٦ ـ ثم يغ زو التثا ؤب فا ها الجميل
فاعلن فاعلن فاعلان

٧ ـ ويلو ذ النعا س باهـ دابها فتميـ ل
فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فـ

٨ ـ الى جنبي وتعود د الى نومها في طمانينة وغرارة
علن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلاتن

فالتفعيلة الاخيرة من البيت الاول في تقطيع عبدالصبور (فاعلات) وهي (فاعلن) . وفي البيت الثاني اختلفت معه في التفعيلة الثالثـة (فعلن ، فاعلن) وهذا حتى الآن لا يهم ، لكن الناقد لـم يكمل تقطيع البيت المذكور بل وقف في منتصف التفعيلة السابعة ، فصارت لديـه السادسة مع منتصف السابعة (فاعلات) والاصح (فاعلاتن) ، ثم اهمل بقية البيت ؟ لا يهم . نمضي معه لننظر العسر الذي وجده فـي البيت الثالث مسايرين عروضه للتسهيل . بعد ان نحذف واو العطف بـلا مبرر لنتفق معه بتفعيلتين تقريبـا (أسار = فعول ، قهـا الطر = فعولن) ينقطع الحبل !ارجو الا تمل ـ قارئي ـ هيا الى البيت الخامس حيث يصح ميزان الناقد ـ في الظاهر طبعا ـ لاول مرة :

وفي عيـ نيها اغـ تباطا لـ طفل تم لأ من ثد ي امه
فعولن فعلن فعولن مستعلن فعاتن فعولن

لكن باكثير لم يرتب البيت في طبعتي المسرحية على هـذا الشكل ـ كما ذكرنا ـ بل عبارة (وفي عينيها) وردت في بيت سابق هذا مـن جهة ، ومن جهة ثانية يحسن في الشعر الحديث النظر الى التدوير في الابيات ـ وهو شائع ـ قبل الحكم على استقلال البيت عروضيا ، وعند عبد الصبور نفسه تدوير بالبحر المتدارك وفي مسرحية (مأساة الحلاج) خاصة (١) ، ومن جهة ثالثة يمكن تقطيع البيت بحكم الهوى باكثر مـن تقطيع ، خذ مثلا :

وفي عينيها اغـ تباطا لطفـ ل تمـ لأ من ثد ي امه
مفاعيلـن مفاعيلـن فعلن فعولن فعولن

شأن من يقطع بيت امرىء القيس المشهور من الطويل .

---

١ ـ من امثلة التدوير عند عبد الصبور (فلتفتح لـي الابواب / فقد اقصاني الحجاب) اقول لكم ـ ص ٣٢ . و (يا خدام القصر ويـا حراس ويا اجناد / ويا ضباط ويا قادة) احـلام الفارس القديم ـ ص ١١١ . و (الواعظ : ولعلكم ايضا قتلتم هـذا الشيـخ المصلوب / المجموعة : قتلناه بالكلمات) مأساة الحلاج ص ٤٠ ، وانظر ص ٥٠ و١٤٦ و ١٩٤ و ١٩٥ ـ الطبعة الاولى ـ دار الآداب .

مكر مفكر مقبل مدبر معا كجلمود صخر ، حطه السيل من عل على الشكل التالي (فعولن فعولن فاعلن فعل فعولـن فعولـن فاعلاتن مفاعلن) .

فامرؤ القيس ـ على هذا الوجه ـ سبق باكثير وعبـد الصبور وادونيس معا في التجديد !

لقد كدت نفسي انزلق الى منزلق عبد الصبور لولا انتباهي الـى اشارة باكثير في المقدمة الى التزام البحر المتدارك ، ومراعاتي للتدوير الشائع في شعر التفعيلة . ولو اراد الاستاذ عبد الصبور امثلة علـى تحول المتدارك عند باكثير الى بحور اخرى كالمتقارب لوجـد الشيء الكثير ، في غير هذا الشاهد ، خصوصا اذا طبق آراء الدكتور عزالدين اسماعيل في الوصلة الضرورية للانتقال من بحر الى آخر في القصيدة الواحدة (٢) . وهذا امر حقيق بالكشف عنه ، والتنبيه اليه والاستفادة منه ، فضلا عن الفنى الموسيقي الداخلي المتلون ، الذي رأينا له مثـلا في بيت امرىء القيس السابق . اما اذا اعجبت الاستاذ عبد الصبور بدعة (ادونيس في بعض قصائده حين ينوع بين التفعيلات في السطر الواحد معتمدا على حاسته الذوقية وحدها) فذلك امـر ، وان يبرهن عليها من خلال شعر باكثير بسرعة وفجاجة فذلك امر آخر .

حلب **محمد حسناوي**

---

٢ ـ الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية) ـ ص ٩٨ ـ ١٠٢ .

الهجرة في مدن النفي

اتعرّى ، وحدي ، في الليل
أرسم عربي القدسيّ على جسد الريح
يحملنـــي :
نجما قطبيـــا
يختزل الابعادْ
يقتنص الكرة الارضية في مرآة رماد .
اصبح وحدي المحور ، والدائرة الكونْ
تتوالد اقمار الهجرة في فلكي الدامي
يسّاقط في شفتيّ رماد الشهب المنهارة ،
امسح عن ذاكرة المطلق ايامي
وادورُ ... أدورْ
انهــارُ ...
فينهار العالمْ

***

في الارض المطلية بالدمْ
اتعرّى حتى العظم
الريح تبارك عريي ،
تلبسني عري الصحراء ،
تزرع في جسدي الصحراء
تمنحني ظمأ البحر المتخم بالماءْ
تعشقني ...
... ...
اعشقها ..
نتعانق ـ في زمن الهجرة والموت اليومي
على طرق النفي الملغومة بالاسرار
نتعمد بالنار :
« أتلمس في شجر الاحزان
جبين الايـــام
المغروسة في الاعماق
رمــاحــا
أحمل في هودج عرسي الموؤد عيونك
ـ سمراء الحيّ ـ رمادا ،
أقمارا خضراء ،
جراحـــا
أكتب عشرين العمر الضائع ،
فوق المساءْ
أبكـــي ....
حين تشد الريح يد الامواج ـ
الزرقـــاءْ
تمحو ما كتبت كفي »

***

في زمن الحزن ، نحرتُ الدمع ـ
وجئت قوافلك الموسومة ـ يا وطني ـ
بغبار الطلل المهجورة والدمنِ
أمنحها لغتـــي ،
فلتمنحني الافراح ،
أنا الباحث عن ظلي في الليل ـ
أنا الباحث عـــن وجهي ـ
في صمت مرايا الاحجارْ
وأنا الراحل ، والافق خطاي ،
ومجدي اكليل غبار
« وعيونك ـ سمراء الحيّ ـ
طقوسي المنفية في عتمة ذاكرتي » :
اتقـــدمُ ...
خطوي الفاتح أشواق المدن المصلوبة ـ
في قـــاع الليلْ
صدا العمر ، جدار رماد ينهار على شفتي
الارض لي النطع ، يدي السيفْ ـ
ووجهي السياف ، أنا القاتل والمقتولْ :
جسدي تخطفه عربات النفي
ـ جسدي مملكتي ـ
اترك خلفي بصماتي فوق الاسفلت :
دمي الملكيّ ،
بقايا جمجمتي .

بغـداد

عبد الخالق الركابي

مع رواية تورجنيف الآباء والبنون

بقلم الدكتورة حياة شرارة

ان نتاج تورجنيف هو امتداد للتراث الادبي الرائع الذي خلفه اسلافه من الكتاب الروس ، فقد اغنى الادب الروسي باضافات فنية جديدة واسهم بنفاذ بصيرته وقوة ابداعه الفني في اعطاء لون غنائي ومسحة شاعرية لقصصه ورواياته جعلتها اقرب الى الموسيقى منها الى النثر الادبي . ان اداء تورجنيف ونقله لهذا الجو الشاعري المشبع بالنغمات العذبة والالحان المسحورة ينم عن رهافة وحساسية كبيرتين يتمتع بهما . وقد عمقت هذه الحساسية التي يتميز بها من فهمه للحياة الروسية فهو يدنو منها لا ككاتب فنان فحسب بل كعالم خبير بمعضلاتها وبما ينمو في رحمها من افكار وتيارات وما ستتمخض عنه من احداث .

وقد مكنه هذا الفهم العميق للحياة المحيطة به من رؤية البراعم الفكرية الجديدة الآخذة بالنمو والتبلور قبل ان تفصح عن ذاتها بشكل جلي واضح الملامح . وقد اشار النقاد الى هذه الصفة التي ينفرد بها تورجنيف فابانوا انه يهتم بالدرجة الاولى بتصوير التغيرات والتبدلات التي تطرا على المجتمع . فهو يولي عناية فائقة لتقصي التطورات الاجتماعية التي تتخذ مظاهر فكرية متباينة وتيارات مذهبية مختلفة ، ولذلك شبه تورجنيف ببارومتر الحياة الروسية ، فهو يسجل التطورات الجديدة عند بدء تكوينها وقبل ان ينتبه لها الآخرون . ويشير الناقد الروسي دوبر الوبوف الى ابداع تورجنيف في هذا المجال قائلا : « يمكننا القول بشجاعة انه اذا تطرق السيد تورجنيف الى قضية ما في قصصه واذا صور جانبا جديدا في العلاقات الاجتماعية ففي هذا ضمانة كافية لبروز هذا الجانب فعلا في وعي الفئة المثقفة وان هذا الجانب الجديد في الحياة سيكشف عن نفسه وسيبدو قريبا جليا وساطعا امام اعيننا »[1] ! اما الكتاب الروس الاخرون فنجد لديهم اهتمامات اخرى في تصوير الواقع الاجتماعي ، فليرمنتوف يركز على تصوير المعاناة الداخلية والآلام الفكرية والنفسية التي تمزق بطله . ويعنى جوجول برسم لوحات فوتوغرافية للانسان التافه الضحل الذي ينطوي عالمه الروحي على خواء وفراغ كبيرين . وتجذب اهتمام تولستوي ودوستويفسكي الحياة الوجدانية للبطل وعالمه الداخلي ويسعيان لكشف دفائن النفس الانسانية بسبل متباينة . ويحظى تصوير الحياة الروسية البطرياركية الراكدة باهتمام الكاتب جانتشاروف . وهكذا نرى ان كل كاتب ينجذب بصورة رئيسية نحو مظهر معين من مظاهر حياة الانسان او المجتمع . وتساعدنا معرفة هذا المظهر على فهم الخطوط العريضة في كتابات اي اديب لكي تكون منطلقا لنا في دراسة انتاجه الادبي .

لما كان تورجنيف يعنى بتبيان التطورات الاجتماعية فان بطله عادة ينتمي الى الفئة المثقفة المتنورة في المجتمع التي تحمل في داخلها آلام المجتمع ومشاكله ومعضلاته وتبحث عن الحلول الفكرية التي يمكنها ان تخلص الحياة الروسية من الشوائب والمظاهر السلبية التي تكتنفها . وقد عبر تورجنيف في قصة « رودين » التي تحمل اسم بطلها عن ممثلي التيارات الفكرية في سنوات الثلاثينيات والاربعينيات . فقد امتازت تلك الفترة بظهور ابطال اطلق عليهم في الادب الروسي صفة « الناس الزائدين » وهم جماعة ثوريون متمردون بسبل متباينة على الوسط الاجتماعي الذي يحيطهم ولكنهم ظهروا في فترة لم ينضج فيها بعد الوضع تاريخيا للنشاط العملي ولتطبيق الآراء التي يدعون لها ، ولذلك لم يستطيعوا قيادة الناس وتوجيههم وظلوا قاصرين عن تلبية متطلبات المجتمع رغم تبرمهم بمحيطهم . وقد عبر بوشكين في روايته « يفجيني انيجين » وليرمنتوف في « بطل عصرنا » وتورجنيف في « رودين » عن نماذج مختلفة من الناس الزائدين .

شهدت نهاية فترة الخمسينيات وبداية الستينيات انبثاق تيارات مذهبية جديدة في روسيا وجدت صداها في الحياة الادبية التي كانت مرآة صادقة للمجتمع بكل ما يجيش به من تناقضات وصراعات فكرية وعقائدية . وقد رسم تورجنيف بيراعه لوحة واضحة حية المعالم في رواية « الاباء والبنون » لهذا الوضع الجديد ولبطل العصر في تلك الحقبة الزمنية .

شرع تورجنيف في كتابة رواية « الاباء والبنون » في عام ١٨٦٠ وانتهى منها سنة ١٨٦١ . وقد احدث صدورها ضجة ادبية كبيرة ولا سيما بالنسبة لبازاروف بطل الرواية الرئيسي . فمنهم من اعتبره لا يمثل الثوري الحقيقي ومنهم من رأى فيه معبرا عن آراء وتطلعات الجيل الديمقراطي الناشيء . ومهما كان الامر فقد غدت « الاباء والبنون » مظهرا هاما من مظاهر الحياة الادبية والروسية في الفترة التي صدرت فيها . فهي تعطي لوحة واسعة للصراع الاجتماعي الآخذ بالصعود والتبلور بين الليبيراليين الارستقراطيين المتمثلين بالاباء والديمقراطيين المنتمين للطبقة الوسطى المتمثلة بالابناء . فالرواية لا تدور حول الصراع بين الآباء والبنين بالمعنى الضيق للكلمة وانما تمثل الخلاف الفكري والاجتماعي بين الجيل الآفل والجيل الطالع، ولذلك يتسع اطار الرواية حتى يكاد يشمل المجتمع الروسي ويعبر عن

---

[1] ـ مجموعة مقالات تحت عنوان « تورجنيف في النقد الروسي ». موسكو ١٩٥٣ . ص ١٥٠ .

التناقضات التي ينطوي عليها .

تسجل الرواية ظهور الطبقة الوسطى كقوة جديدة لها وزنها وثقلها على مسرح الاحداث في سنوات الستين . وقد تناول تورجنيف في قصة « رودين » بطلا من الطبقة الوسطى ايضا وهو رودين نفسه . بيد ان هذا البطل تعوزه الصلابة الفكرية التي يتميز بها بازاروف . فالاخير يوجه نقدا شديدا للمفاهيم الفكرية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية التي يرتكز عليها الاباء والتي يؤمنون بها . ومن هنا تنبثق الاهمية التاريخية لهذا البطل الجديد الذي يعرضه تورجنيف في روايته .

يدعو اركادي نيقولايفيتش كيرسانوف صديقه يفجيني فاسيليفتش بازاروف لزيارة اهله والتعرف عليهم بعد انتهاء السنة الدراسية . ينتمي كيرسانوف الى عائلة ارستقراطية من العوامل النبيلة . ويتعرف بازاروف على والده نيقولاي كيرسانوف وعمه بافل بتروفيتش كيرسانوف . اما بازاروف فوالده يعمل طبيبا في القرية ويعيش حياة بسيطة . وبعد ان يقضيا ردحا من الزمن في اقطاعية كيرسانوف يدعو بازاروف زميله لزيارته . رهنا نتعرف على صورة اخرى للعائلة والحياة الروسية اكثر تواضعا واقل جاها من عائلة كيرسانوف . ويزور الصديقان المدينة ويتعرفان على امرأة جذابة ذكية تدعى اودينتسوفا فيحبها بازاروف وتحبه هي ايضا ولكنهما لا يتزوجان بل يفترقان عن بعضهما في النهاية . ثم يعود بازاروف الى القرية فيمرض ويموت نتيجة المرض . هذه هي باختصار احداث الرواية .

لقد اختار تورجنيف في رواية « الآباء والبنون » طريقة قريبة من طريقة جوجول في « الارواح الميتة » . ففي الارواح الميتة يقوم تشيتشكوف بزيارة عدة ملاك لتسجيل العبيد الميتين باسمه ، وبهذا الاسلوب نتعرف على نماذج شتى من الملاك الذين تجمعهم على اخلاف انماط حياتهم وتفكيرهم التفاهة والحياة الطفيلية والفقر الروحي . وتقع احداث « الارواح الميتة » بعيدا عن العاصمة في الضواحي والمحافظات . ويصور جوجول حياة الملاك البعيدين عن مركز الحضارة . يتحرك بازاروف ايضا بين مجموعة من الملاك اقل عددا مما هم عليه في « الارواح الميتة » ولكنهم اكثر ذكاء وقابلية على التفكير وفهم الاحداث الجارية . ومكان الرواية هو ايضا المحافظات لا العاصمة او المدن الرئيسية .

استفاد بازاروف من دراسة العلوم الطبيعية التي تلقاها في الجامعة واصبح يعتمد العلم والتجارب منهاجا له ونبراسا في حياته ومرشدا له في كل ما يفعل ويقول . ولذلك يتسم تفكيره بنظرة تحليلية متفحصة ويسود التأمل والتمعن تصرفاته وسلوكه ويضمر عنده الاندفاع والتهور . فهو يستطيع السيطرة على عواطفه واهوائه ومشاعره . غير ان هذا السلوك والتفكير الرزين الوقور لا يتأتيان له بسهولة . فسيادة العقل في افعاله وارائه ليست صفة طبيعية فيه وليست من الشمائل التي يتصف بها وانما هي نتيجة نظرية يؤمن بها ويعمل على تطبيقها . وتقف عقيدته حاجزا صلدا في وجه نزعاته واهوائه ، ولذلك يحدث صراع دائم بين نظريته الحياتية وعواطفه التي تبرز هنا وهناك الى الوجود رغم محاولته كبتها . فهو مثلا يحب والديه وبدلا من ان يظهر لهما مشاعره نجده يعاملهما بقسوة وسخرية . ويحاول الابتعاد عن اودينتسوفا على الرغم من ميوله الطبيعية نحو المراة لان ذلك لا يتفق مع ما يعتقد به . وهو يحتقر الحالات الرومانتيكية التي يمر بها عندما يحب او يكون في احضان الطبيعة ولكنه يستسلم للحظات رومانتيكية مما يسبب له انزعاجا مريرا « ان احساسه برومانتيكيته يثير فيه شيئا من الاشمئزاز . توجه نحو الغابة وسار وسطها بخطوات سريعة مكسرا الاغصان الساقطة وشاتما نفسه . فقد امسك بنفسه متلبسا بمختلف الافكار المخجلة كما لو كان الشيطان يشاكسه . وبدا له ان تغيرا طرا على اودينتسوفا وظهر في تعابير وجهها شيء معين ربما يكون ... وهنا ضرب الارض بقدميه وصر على اسنانه ولوح بقبضته مهددا نفسه » . ان هذا الصراع النفسي والفكري الذي يهيمن على عالم بازاروف الداخلي يسبب له نوعا من التمزق الداخلي والالم والقلق تجعله يفتقر الى الانسجام في حياته .

ينطلق بازاروف في فهم الواقع من الرفض . فهو لا يعترف لا بقيمه ولا باثاره الحضارية ولا بمنجزاته . فهو يريد ان يبني الحياة الانسانية على مقومات جديدة ولذلك يرى ضرورة هدم كيانها واسسها في مختلف المجالات . ونسمعه في نقاشه يقول :

« ـ الرفض هو احسن شيء في الوقت الحاضر ، ونحن نرفض ..
ـ كل شيء ؟
ـ كل شيء ؟
ـ ماذا ؟ لا الفن والشعر فقط ... ولكن و ... من الفظاعة افظ ذلك ...
ـ كل شيء ؟ اعاد قولها بازاروف بهدوء تام . »

يرفض بازاروف كل المجتمع وكل الحياة القائمة لذلك يبدو متطرفا في آرائه . فهو يرفض الحب والموسيقى والفن والطبيعة . فالطبيعة مثلا عنده عبارة عن « ورشة » والانسان « عامل » فيها ، هذا هو الجانب الذي يعترف بوجوده وهذه هي العلاقة الوحيدة التي يمكن ان تكون بين الانسان والطبيعة . ومما يزيد من غرابة آرائه هذه وتطرفها ان الاشخاص الذين يتناقش معهم من النبلاء المثقفين الذين يعتبرون الموسيقى والفن والطبيعة جزءا وثيق الارتباط بحياة الانسان ويتذوقون ويفهمون معانيها وجمالها وتبدو الحياة بدونها باهتة اللون جوفاء .

ان الرفض براي بازاروف لا يقوم على اسس معينة وانما يقوم على نوع من التحسس غير واضح المعالم والابعاد . ويبين البطل رايه في هذا الصدد قائلا : « انمسك بمبدأ الرفض القائم على التحسس . فانا اهوى الرفض لان تفكيري قائم عليه . لماذا تعجبني الكيمياء ولماذا تحب انت التفاحة ؟ نتيجة التحسس . ان هذا جلي ولكن الناس لا يتعمقون فيما وراءه » .

كان بازاروف يؤمن بالافكار العدمية ، والعدميون جماعة ثوريون يعتقدون بضرورة هدم الدولة واطلاق حرية الفرد الكاملة . وعلى الرغم من ان افكارهم طوبائية لا يمكن تطبيقها فانهم يمثلون فترة انتقالية نحو افكار تقدمية جديدة تقوم على دراسة كشافة للواقع الاجتماعي ومن هنا تتأتى اهميتهم . يؤكد تورجنيف على هذا الجانب الثوري في بطله ولما كانت الافكار التي يحملها بازاروف غير ممكنة التطبيق لانها كما قلنا غير عملية من جهة ولم ينضج الوقت تاريخيا لامكانية تحقيقها في الحياة الاجتماعية من جهة اخرى فان ظلا ماساويا يخيم على حياة بازاروف على الرغم من كثير من الصفات والخصال الايجابية التي يتحلى بها . يقول تورجنيف في احدى رسائله حول شخصية بطل « الآباء والبنون » « اردت ان اخلق من بازاروف شخصية تراجيدية لذلك لم اهتم بمسالة الرقة فيه . فهو انسان شريف وحقيقي وديمقراطي حتى الاظافر . وهو دائما يدحض حجج بافل بتروفيتش لا بالعكس واذا كنا نسميه عدميا فنعني بذلك ثوريا » .

يمثل بازاروف الشباب الثوريين الذين اخذت افكارهم الجديدة تعلن عن نفسها في تلك الفترة . وهو لا يمثل الاتجاه الثوري الذي كان يقوده الناقدان تشرنيشفسكي ودوبرالوبوف وانما التيار الذي يمثله الناقد بيساروف والذي يدعو الى المادية القائمة على العلوم الطبيعية والتطبيقية . يعلق باسبيلوف على هذا الجانب من شخصية بازاروف قائلا : « انه لا يؤمن بشيء عدا التجربة العملية والاختبار العلمي ، ولذلك نراه هادئا باردا واعيا لحد الوقاحة . ويبدو احيانا لنا صفراويا قاتما لغياب المطامح الملهمة الساهية عنه . لقد كشف تورجنيف في شخصية بازاروف تلك التيارات العامة التي وجدها فيممثلي الشباب الديمقراطي في سنوات الستين » . (٢)

---

٢ ـ غ. ن. باسبيلوف . تاريخ الادب الروسي في القرن التاسع عشر . موسكو . ١٩٦٢ . جـ٢ . ص ٤٣٥ .

على الرغم من عدم اتفاق تورجنيف مع ممثلي الثوريين والديمقراطيين وعلى الرغم من ازوراره عنهم وتخاصمه معهم فقد حاول أن يخلق من شخصية بازاروف نموذجا حقيقيا لافكارهم وصفاتهم وسلوكهم دون ان تتدخل ميوله واهواؤه في ذلك . وقد سار تورجنيف ابعد من ذلك لدرجة انه اراد من القارىء ان لا يتخذ موقفا حياديا من بطل الرواية . فهو يقول في احدى رسائله عنه ((اذا لم يحب القارىء بازاروف بخشونته وقسوته وجفائه وحدته ، اكرر مرة اخرى اذا لم يحبه القارىء فمعنى ذلك انني مذنب تجاهه ولم احقق غرضي)). وقد يكون هناك سبب لاعجاب تورجنيف ببطله فهو يجد فيه متمما لشخصيته وخصاله . فقد كان تورجنيف لين العريكة دمثا لطيفا وليبيرالي التفكير وكان بازاروف نقيضه في ذلك فهو صلب الراي خشن الطباع متزمت ومعتد بنفسه .

تطغى شخصية بازاروف على بقية شخصيات الرواية ، بحيث يظهر الاخرون شاحبين وباهتين امامها . وقد يكون غرض الكاتب من ذلك التركيز على البطل الجديد الذي اخذ ينمو في المجتمع الروسي وتبيان اهتمام الاخرين بارائه وعقائده . ولذلك لا نجد في الرواية اندادا له من ناحية قوة المنطق والحجة واسلوب طرح الافكار . فمعارضوه ينطلقون من مواقع فكرية لا يمكن ان تصمد لمناقشاته . وتبدو مواقفهم العقائدية مزعزعة غير وطيدة او ثابتة ولذلك لا يكتشفون نقاط الضعف في آراء بازاروف .

يجري النقاش بين بافل بتروفيتش وبازاروف ويرتدي طابعا حاد النبرة ولا سيما من باقل بتروفيتش الذي يشعر ان نقاشه ضعيف وانه يفقد القابلية على مواجهة بازاروف ، ولذلك يثير كلام الاخير حفيظته ويأخذه الغضب . يقول الناقد افسيانيكا كوليكوفسكي : ((ان بافل بتروفيتش لا يملك القدرة على ادراك عالم بازاروف ويحكم عليه من مناقشاته معه فهو ((لا يستطيع فهم طبيعة بازاروف وفكره واخلاقه ويحكم بصورة سطحية على الشخص ولا يتعمق ما وراء آرائه وكلامه والظواهر العرضية فيه فاذا لم يعجب بهذا الكلام او تلك الظواهر ابتعد عنه واصدر حكما مستعجلا عليه)) (٣) . ومع ان بافل بتروفيتش لا يملك لغة مشتركة مع بازاروف فهو يحاول ان يتبين مصدر القوة في نقاشه معه فهو يقول : ((اشعر انه ينفرد بمزية خاصة لا نمتلكها نحن وقد تكون هذه المزية ناشئة عن ان آثار الملكية عنده اقل مما هي عندنا)) . فبافل بتروفيتش يشخص مبعث زخم الافكار التي يحاججه بها بازاروف ويجدها في تحرره من ملكية الارض اي في عدم ارتباط مصلحته الذاتية بنظام الملكية القائم ولهذا يهاجم الاخرين ويسخر منهم احيانا ويعلو عليهم في مثله ومعتقداته . فالرواية كما اشار تورجنيف موجهة ضد النبلاء كطبقة تقدمية وبداية ظهور فئة اجتماعية جديدة مكانها اصلب منها واقوى على وضع حلول جذرية لمشاكل المجتمع .

يقدم تورجنيف نموذجا آخر من الملاك في شخصية نيقولاي كيرسانوف . وهو انسان وديع طيب القلب دمث الاخلاق ليبرالي التفكير متفتح الذهن . ويستطيع نيقولاي كيرسانوف بفضل هذه المرونة والتسامح في الراي ان يتفهم بازاروف اكثر من بافل بتروفيتش وان يتقبل آراءه بهدوء وبنوع من التامل دون ان يثور ويغضب كما يفعل بافل بتروفيتش على الرغم من بعد بازاروف الفكري عنه . والحقيقة ان نيقولاي كيرسانوف يمثل الملاك التقدميين للحقبة المنصرفة اي للفترة التي سبقت ظهور ابطال من امثال بازاروف . فقد اهتم بتطوير مزارعه وادخال طرق زراعية حديثة . ان الاطار الذي يدور فيه تفكير نيقولاي كيرسانوف قريب من نفس تورجنيف ومن آرائه واخلاقه ولكنه طبعا لا يمثله تمام التمثيل بل تنطوي شخصيته على بعض الطباع السمحة والاراء الاصلاحية المحببة لتورجنيف .

اما اركادي نيقولا يفتش كيرسانوف وصديق بازاروف فهو اقرب الى ابيه سواء في صفاته وخصاله او في تفكيره . فهو طيب ومؤدب وخجول ومتسامح الطبع . ان انجذابه نحو بازاروف في اثناء دراستهما سوية لا يعني ان نظرتهما في الحياة تصدر من معين واحد وان تفكيرهما يرفد من منبع مشترك فهما مختلفان في الميول والعواطف والافكار . فاركادي تنقصه صلابة الرأي والتطرف والتمسك العنيد بمواقفه الفكرية كما هو الحال بالنسبة لبازاروف ولذلك يبدو اركادي باهتا شاحبا من هذه الزاوية امام بازاروف . وقد يكون مبعث صداقته لبازاروف انه وجد فيه مكملا لشخصيته او قد تكون جماهيرية بازاروف هي سبب تقربه منه واندفاعه نحوه . ولما كان الاساس الفكري مفقودا في علاقة اركادي وبازاروف فقد افترقا في نهاية الرواية .

تختلف ((الاباء والبنون)) في بعض الجوانب عن قصص تورجنيف السابقة . فقد كان تورجنيف يمتحن صمود افكار البطل التي يؤمن بها بموقفه العملي من البطلات اللواتي يقمن بدور القاء الضوء على محتوى حياة البطل الروحي والفكري والكشف عن كثير من الخصال والسمات التي تنطوي عليها شخصيته .

ففي قصة رودين تظهر ميوعة البطل وهروبه من الحياة الواقعية وعدم امكانيته في دعم القول بالفعل بواسطة الفتاة ناتاليا التي يقع في حبها . ان رودين انسان ذكي لبق قوي المنطق في عرض آرائه وتفنيد حجج المقابلين له وهو يدعو الناس للتطلع نحو مستقبل مشرق والعمل من اجله . وتعجب ناتاليا بافكاره المتحررة وتبادل رودين الحب وتكون مستعدة للتضحية من اجله بحياتها الارستقراطية والعيش معه رغم معارضة امها . وعندما توضح لرودين عزمها على ترك كل شيء في سبيل سعادتهما ينصحها رودين بالتروي والتريث ويرفض بشكل غير مباشر اقتراحها ويهرب منها . وهكذا يبدو جليا امام ناتاليا والقارىء ان رودين يستطيع فقط دفع الاخرين وتحريضهم على تغيير حياتهم غير انه ليس مستعدا للقيام بعمل شيء يتعارض والاعراف الاجتماعية التي يدعو للتمرد عليها .

يختلف الحال بالنسبة الى ((الاباء والبنون)) فادينتسوفا التي يحبها بازاروف لا تكشف الا جانبا معينا من حياته . فشخصيته اعمق واغنى من ان تستطيع علاقته بادينتسوفا توضيحها وتقصي ابعادها . فهي تلقي انوارا كشافة على الصراع الداخلي الذي يعاني منه بازاروف كانسان ذي عواطف ومشاعر تفصح عن وجودها ويرفض بازاروف الاعتراف بها . ان قطع العلاقة التي تربطهما تصدر عن ادينتسوفا لا عن بازاروف كما حدث في ((رودين)) . ويمكن قول الشيء نفسه عن قصة ((العش الاميري)) فان علاقة الحب التي تربط لافرتسكي بطل القصة بليزا تكون المحور الرئيسي الذي يجري بواسطته تبيان شخصيته والكشف عن المعاناة الداخلية التي تمزقه وتدور شخصيات القصة كلها في فلك هذه العلاقة . اما قصة ((في العشية)) فان يلينا تلعب دورا هاما في تبيان الاهداف التحررية التي يكرس انساروف حياته لها ويعمل بصمت لتحقيقها من اجل تحرير بلاده بلغاريا من النير التركي .

حياة شرارة

جامعة بغداد – كلية الاداب

---

٣ – افسيانيكا كوليكوفسكي – المؤلفات الكاملة . موسكو – بتروغراد . ١٩٢٣ . جـ٢ . ص ٣٩ .

العابر وجه الريح (١)

وامر ابن زياد رجلا شاميا يصعد بمسلم بن عقيل الى اعلى قصر الامارة ويضرب عنقه .

واشرف الشامي بمسلم على موضع الحذائين فضرب عنقه ورمى رأسه وجسده الى الارض والناس مجتمعون .

رجل اسود من الحذائين عض على اصبعه بقوة واحتج ، فاصعدوه القصر ورموه الى الارض ولما لم يمت نزلوا اليه وذبحوه . ومنه كانت بداية المعارضة والتحول رغم ان الناس وفتها .. قد لبسوا الصمت .

الـراوي

صوت من توّابي الكوفة :

لا تسألوني ...
مرّ من هنا ...
وغـاب في الضباب
لم يتناسل حزنه فينا
ولم يدجّن غربته
سافر في المستقبل الذي يجيء
على غصون لهب وظهر رمح
ومر فينا حاملا وجها اليفا .. غامضا .. وجرح
وطائر (الفينيق) في موقد عينيه يضيء
كنا نظنه بارض الرمل (كمأة) وكـان جـذره السحاب
يضرب في تخومنا الخراب
يشعل في غاباتنا الحرائق
يبكي على كهوفنا العتيقه
والبحر مـن ورائه
سفينة الجراح والنبوءه
لا تسألونـي ...
مرّ من هنا ...
وغـاب
يحمل صمته كتاب
حلمت انه يجيء في دروب قصبه
يفتح في خيوله القلاع والابواب
غادرنـا
بكى على اسوارنـا
وحط فـوق نخلنا
وطار ما بين (الكراكي)
دار في الدخان
تحمل راسه الرياح العاريه
مضى .. صفيرا .. فصفيرا .. فصفيرا
شرّع في الطريق بـاب
وعتبـه

العراق ـ كربلاء

محمد علي الخفاجي

---

١ ـ هذا هو المقطع الثاني مـن المسرحية الشعرية (الاشارة الاولى) ـ سيرة ذاتية لمسلم بن عقيل وقد نشر القسم الاول منها في العدد الخامس لهذه السنة من مجلة الاداب .

الكون في الإنسان في اكتشاف الفضاء

في رواية «لست وحدك» ليوسف السباعي

بقلم علاء الدين وحيد

« كنا نظنها الكون كله .. وكنا نظـــن انفسنا فوق ظهرها كل شيء في هذا الكون . واذا بنا وبهـا شيء ضئيل في تكوينه الضخم المعقد . لسنا وحـدنا في الكون . اننا قطرة في محيط هادر متلاطم » .

(لست وحدك ــ ص ٤٢٥)

« اننا لم نعدم الامل في الارض .. الناس مـا زالوا طيبين .. على كل ما فيهم من انانية .. ومكر .. وحقد . ينضوي في نفوسهم خيط من التضحية ... وانكار الذات والمودة . . والحنان . ان نفوس الناس لم تعد ارضا قاسية صماء .. لا ينبت فيهـا الخير .. ان بهـا قابليـة خصبة لانبات الحب ... والخير .. الا يمنحنا هذا امـلا ؟ »

(عبدالراضي في « لست وحدك » ص ٤٥٠)

ــ ١ ــ

اغلب الظن ان عدم انضمـام يوسف السباعي او انغماسه في حزب سياسي او مذهب ادبي او تيار عقائدي ، موقف لم يحدث مصادفة بـل هـو محصلة لكل ما يدخل في تكوينه ، ويرجع الى ما يرى من ضرورة الانفتاح على كل الاشياء . فالانغلاق على شيء بعينه مهمـا بلـغ ، يفسد الرؤيـة الى ما يزخر به غيره . كمـا انه يحمل من ناحية اخرى لونـا من التبعيـة مهمـا بدت علاقتها بالفكر ، تنتقص قليـلا او كثيرا مـن حرية صاحبهـا . زيادة الى ما يفرض من تعصب . ومن هنا نفهم ايضا لماذا عادى ما أطلق عليه يومـا ، الادب الاسود . الـذي لا يلتقط الا اسوأ ما في المجتمع بحجة الفن في سبيل الحياة . ومن هـذا الموقف كذلـك ايمـان السباعي بان الانسان على الارض ليس منبت الصلـة بالانسان وارتباطه بالسماء . فناننا اذن يرفض النظرة الجزئية القاصرة على زاويـة واحدة ؛ لانهـا اضيق من ان تلتمس رحابة او شمولا . ان الانســان ليس هذه الاعضاء التي تشكل الجسد ، بل هـو ايضاالروح التي تجعل هذه الاعضاء تتماسك وتظل من الماقي وتنتفض بها الجوارح.

الانسان اذن مزاج هذا التركيب الذي يتصل بتراب الارض وشفافية السماء . وكمـا انه ليس الكائن الاوحد الذي خلق على هذه الارض، فهذه الارض كذلك ليست الكوكب الاوحد الذي يضطرب فـي الكون. فحوله البلايين من الكواكب والاقمار والشموس ، وبالتالي فهو ليس قطب الوجود .. بل قطرة في بحر هذا الوجود .

ومن الطريف ان هذا الموضوع ــ الفضاء . الكون . السماء ــ كان يناوش فناننا منذ وقت مبكـر في حياته ويتدخل في ايامه . فمنــذ صباه وهـو يدرك بصورة ما وحدة الانسان على الارض ، بالرغم مـن كل النـاس الذيـن يتحلقون حوله ويملاون الدنيا . لذا فهـو يتطلع الى السماء ، لا يلتمس العـون فحسب ،بل يبحث فيها عما يدخل منها في تكوين الارض والبشر . فلنتحسس حديث يوسف السباعي مع نفسه ..

« .. لم يتغير في باطنه شيء .. حتى لاكاد استكثر عليه كلمة الرجل، واقول ذات الصبي . شيء حزين في باطنه ، يملؤه بالحيرة والوحدة، والغربة في هذه الارض . شيء يجذبه نحـو السماء والفراغ .. والافق .. والمحيط الواسع . شيء يملؤه باحساس .. حمال اثقال على ظهـر الارض .. ينطلق بلا وعي .. وحمله على كتفيه ، وكانه سعيد . وعندما يجلس برهة .. ليستر انفاسه ، ويحملق في السماء والنجوم .. وفـي الفراغ العريض لا يملك الا ان يسأل نفسه ، وبعد .. ووسط السكون والوحشة ، لا يكـاد يسمع .. حتى صدى صوته » (ايام من عمري ــ ص ٣٨٨ ــ ٣٨٩) .

قضية الانسان والوجود اذن ، أحد الاهتمامات المعروفة لقصـة يوسف السباعي . فلصاحبها كمـا رأينـا هوى قديم للجوانب غيـر الماديـة في الحياة البشرية،نلتمس خيوطه في اعماله المنفردةوالمتجمعة وفي قصصه الطويلة او القصيرة على حد سواء . كمـا نجـد في « من العالم المجهول » و« السقامات » على سبيل المثال .. ففي المجموعةالاولى يعالـج فناننا قضيـة الروح ، وفي الروايـة يتناول مشكلة الموت .ثم تأتي « لست وحدك » التي تتخذ اطارهـا رحلة فضائية . ويبلــور مضمونهـا مقدمتهـا التي يخاطب فيهـا الانسان بقوله : هذه ارضـك الكبرى ودنياك الحافلة .. كرة ضئيلة في بحر الكون المتلاطم ..ومضة من ملاييـن الومضات في السماء الفسيحة لست في الكون وحدك .. انمـا الله احد ... الله الصمد .

ــ ٢ ــ

ورحلـة السباعي الفضائية تلفتنا الى ما يحاول الادب في قصصه ومسرحياته من متابعـة هذه الاعمال التي اتخذت الفضاء مسرحـا لهـا بشكل ما . ونلاحظ ان هذه المؤلفات القصصية والمسرحية تعكس اشياء ثلاثة هامة . اولهـا تقدم علم الفضاء ذاته . الثاني مستوى جديةاصحاب

هذه الكتابات في تناول اعمال الفضاء الذي يبلوره ، باعث الرحلة الفضائية ، واختيار شخوصها . الثالث ، درجة الالتفات الى الابحاث الفضائية ويعكسه اهتمام المؤلف بدراسة منجزات العلم في هذا الجانب . واغلب الظن ان الاقناع بعملية الايهام بالاجواء الغريبة الشاذة مثل تجسيد عالم الفضاء ، من اصعب الاشياء بالنسبة للقاص والمتلقي معا . فهو للاول تحطيم للتوازن التقليدي بين الواقع والخيال ، فواقعه هنا او تجاربه منتفية الوجود لا اثر لها مما يترك العبء كله على عنصر الخيال ينفث الحياة في العالم الغريب . اما المتلقي فعملية الايهام بالنسبة اليه اصعب . لانه يعرف مع السطور الاولى من القصة ، الاطار او العالم الذي اختاره القاص ليحيط احداثه ، وبذلك فقد مقدما التسليم بامكانية وقوع الاحداث « الواقعية » او التي يمكن ان تكون كذلك ..

في « رحلة الى الغد » وهي مسرحية في اربعة فصول اصدرها توفيق الحكيم في نوفمبر ١٩٥٨ ، نجد ان ظاهرة عدم متابعة الادباء في ذلك الوقت لاكتشافات الفضاء ، يعكسه محصولهم الضئيل في كتاباتهم منها . فقوة صاروخ الحكيم اقل من سرعة الضوء (ص٧٦) ، ولا يكاد يعرف فناننا عن الصاروخ الا انه اي صاروخ ينطلق الى « الكواكب البعيدة » بلا اي تحديد او تمييز لها ! وهذا التجاهل لدراسة عالم الفضاء يجعل الراكبين يخدران قبل « وضعهما » في الصاروخ وانطلاقه ، حتى لا يصابا بهزات عصبية او نفسية لا يمكن ان تنسى . وكأنها عملية جراحية يجب ان يغيب فيها الوعي لا ان ينشط وينتبه وهذا التباعد عن الروح العلمي يفرض نفسه على احداث المسرحية ذاتها .. حتى ليقول علماء الارض الذين يتابعون انطلاق الصاروخ ، انهم لا يعرفون اتجاه الصاروخ ولا الى اين هو سائر ، ولا الكوكب المحدد الذي يحتمل ان ينتجه اليه (ص ٥٤) . واغفال الحقائق العلمية او الاستخفاف بقوانينها يسمح بالتالي باخطاء علمية كثيرة تقلل من عملية الاقناع او تفسدها ، كما عرضت مسرحية الحكيم .. كعدم امكان سقوط المرء من الصاروخ في الفضاء « فلا يوجد سقوط حيث لا توجد جاذبية وانما يلتصق المرء او فعل بالصاروخ (ص ٦٢) » او يجعل راكبي الصاروخ المنطلق يتحركان داخله بحرية تامة كما يتحركان على الارض تماما (ص ٤٣) .

ولعل الكتاب في ذلك الحين كانوا يتخذون من أعمال الفضاء الهية فكهة من مؤلفاتهم يطرفون بها القراء .. مما يضفيه الاستخفاف بشخوص الرحلة وانتقائهم مثلا . فالحكيم يختارهم من بين المحكوم عليهم بالاعدام ! لان الهيئة العلمية المختصة رفضت رفضا تاما قبول أحد من المتطوعين العاديين ، فما من هيئة علمية او جهة رسمية ترتكب تحريضا على الانتحار .. او توافق على الاشتراك فيه » . ابحاث الفضاء اذن عملية رهيبة بشعة مميتة ، وليست مجرد مغامرة علمية مطلوبة .. فاصحابها لا يختارون الا من الميئوس من حياتهم . الى هذا المدى يبلغ فقدان الامل منهم . والمحكوم عليه بالاعدام يقبل التطوع للقيام بهذه المهمة رغم ان احتمال العودة – وبالتالي يصبح حرا – ضعيف ، تفضيلا على موت محقق . والراكب الاول في مسرحيتنا طبيب عالم ، قتل زوجا تحت تأثير دموع الزوجة المضطهدة المسكينة . ثم يتزوج الايم ، ويكتشف بعد ذلك انها استغلته هي وعشيقها المحامي ، ولا تلبث ان تشي به . والراكب الثاني ، مهندس . ارتكب اربع جرائم قتل ، ضحياتها مسنات ثريات . كان يتزوج الواحدة ويقتلها ليرثها لحاجته الى المال ، لانجاز مشروع يعود بالخير على عدد كبير من الناس ، كما يقول هو ..

من هذا كله نرى ان توفيق الحكيم لم يعن بعنصر الايهام الذي يجعل من رحلة الفضاء واكتشاف عوالم كونية جديدة ، شيئا واقعيا او يمكن ان يقع – يكفي هنا ان نقول ان فناننا لم يتوقف لحظة واحدة ليتساءل عن باعث هذه الرحلة . لقد نسي ان يفعل .

وهكذا بدت الرحلة والاكتشاف .. حدوتة في الزيت ملتوتة . مجرد تخيل ساذج لارض يمكن ان تستوعب قضايا ادبنا الفكرية والفلسفية . لذا لم يكن اهتمام الحكيم ينصب ضمنا على هذا الكوكب المعدني غير المسكون ، الذي يجعل الطاقات الحيوية التي كان يكتسبها من خارجه مباشرة بالاشعاعات الكهربائية » . بل كان محور اهتمامه الاول والاخير ، مناقشة قضية العمل والغد .

واذا كانت « رحلة الغد » لم تمهد لاحداثها غير الطبيعية بالنسبة الى عالم الفضاء ، فان « من اين » رواية فتحي غانم التي جمعت في كتاب في اكتوبر ١٩٥٩ ، قد فعلت . مستخدمة اسلوب الاثارة في الايهام بصدق ما تعرض من احداث غير عادية . فهناك حدث نادر يجب على الجميع ان يهتموا به ، لما له من آثاره البعيدة في حياتنا . هذا الحدث هو زيارة أهل القمر للارض ، الذي اكتشفه صاحبه مصادفة ، وعرضه للشبهات وللاتهام في جريمة وللقبض عليه ثم الافراج عنه اخيرا .. صاحبه الصحفي المعروف بكراهيته لكل الاشياء التي يدخل فيها الخيال ، وخاصة وان عمله مرتبط بالوقائع والحقائق .. بالاخبار . وهذا بالطبع ما يضفي على الحادث اهمية بالغة وخطيرة في نفس الوقت . وتبدأ الرواية بفتاة ذات جمال مفرط في الثامنة عشرة ، تبدو وكأنها احدى أميرات الاسر الحاكمة العربية في بلاد البترول . التقى بها صحفاينا وهي تدفع حساب التاكسي .. ورقة مالية من فئة المائة جنيه ، التي ما كاد يراها السائق حتى تملكه الغضب والحقد فأراد ان يجمع حولها الناس ، لولا ان انقذها الصحفي مصطفى حمدي . ولكن فتحي غانم لا يصور علياء ترية فحسب ، بل انسانا من طراز اخر .. فهي لا تعرف كيف تنفذ من الباب ، ولا تعطي لاوراق البنكنوت قيمة اذ لا تزيد عن كونها ورقا ، وقماش فستانها من نوع لا يتسخ ابدا ، وتنظر الى السيارات والمارة بعيون مليئة بالطفولة والدهشة وكأنها تدخل مدينة للملاهي لاول مرة في حياتها . ولا ترتدي شيئا مطلقا تحت الفستان .. الخ . ويوحي غانم ان علياء من كوكب آخر ، فهي تصر على ان تكون غرفتها في الفندق في الطابق الاعلى وتفزع الا تكون كذلك (ص ١١) .. وتعامل الناس ببساطة وصدق وعفوية .

واذا كان الحكيم والسباعي بعد ذلك ، قد نقلا الانسان الى العالم الجديد . الاول لم يحدده والثاني اسماه . فان فتحي غانم يتخذ قطبا آخر ويجيء بالكوكب وهو هنا القمر او واحدة من بناته الى ارض الانسان للتعرف على أهله . مستغلا ما كان يذاع عن الاطباق الطائرة التي تحضر من الكواكب الاخرى وتزور الارض – وحكاية الاطباق الطائرة هذه ، قامت بطريق غير مباشر بالتمهيد للاحداث ، وساعدت كاتبنا بالاقناع في عنصر ايهامه في البداية – وهذا يعني ان الكواكب الاخرى اكثر علما وحضارة منا ، فقد سبقتنا احداها الى الزيارة .

ولذا فصاحب « من أين » يصور علياء ابنة القمر عالمة بالهندسة تظهر مقدرة فائقة في التعرف على اجهزة الراديو وانواعها وتكوينها ، بعكس جهلها الكبير بالملابس والازياء ، حتى لتطلب من صديقها الصحفي ان يشتري لها ملابسها في تعايشها مع اهل الارض ، حتى الداخلية منها !

ومن الواضح ان فتحي غانم اراح نفسه من اشياء كثيرة بالنسبة الى ما يتطلبه العنصر العلمي .. فعلياء ابنة القمر .. آدمية على نسق البشر بعكس اهل كوكب قمر المريخ عند السباعي ، وهي لا تكاد تختلف في عواطفها وحبها عن سكان الارض . حتى لتنطق بمشاعرهم بدلا من أحاسيس اخرى يجب أن تكون مختلفة لكوكبها .. كم من حب تحرك في قلوبكم تحت اشعته ، كم من احلام انطلقت من ضيائه » . وهذا المنهج الذي اتخذه مؤلفنا ، لم يجعل « من اين » تساهم في خلق قصص يدخل فيه الجانب العلمي ، او يتابع استكشافات الفضاء ، او يتخذ ارضا جديدة حقيقية لادبنا الروائي كما فعل صاحب « لست وحدك » . بل حولها من لون من الخيال الخالص ، فلك من تشكيل كائنات الكواكب الاخرى . وبدت مثل هذه العبارات مثيرة للضحك ..

« نحن ابناء القمر ، اننا نعيش بقلوبنا ، ونفكر بعواطفنا .. هذا هو سرنا ، ولعل سر مبعثه الضوء الذي ينعكس اليكم من بلادنا .. ان هذا الضوء يصل اليكم هينا لينا شاحبا فيبعث في قلوبكم دفء الحب ... كل اختراعاتنا وكل اكتشافاتنا ، التي جعلتنا نسبقكم بمراحل ، ونصل اليكم قبل ان تصلوا الينا ، وننقل ونعرف صورا من حياتكم ، كل هذا وصلت اليه القلوب الكبيرة . (ص ٢٠٧) . او هذا القول .. ان الملائكة يزوروننا في القمر بين وقت وآخر ، ويتحدثون معنا ونتحدث معهم . ولكنهم لا يزورونكم ، لانه لو هبط في الارض ملاك ، لقتلتموه لانكم لن تفهموه .. لن تفهموه .. أن تفهموا برأءته .. » .

لم يلتفت فتحي غانم اذن الى ضرورة تطعيم خياله الفني بحقائق اكتشافات الفضاء او الاطباق الطائرة ، فبدا الحديث اقرب الى التسلية الطريفة الساذجة وخاصة في النهاية .. وليس ادل على ذلك من تصويره لعودة علياء الى القمر .. « هبط رجل من رجالنا الى سطح الفندق ، وادلى اليّ بحبل ، وساعدني على الصعود من النافذة اليه . وركبنا معا دراجة هوائية الى السفينة التي تنتظرنا في السماء » (ص ٢٠٨) .

هذه نظرة سريعة في عملين قديمين تناولا بشكلين مختلفين ، اعمال الفضاء . فماذا قدم التناول الحديث ليوسف السباعي في « لست وحدك » ؟ ..

— ٣ —

لعل قاصنا يرفض ان يكون اكتشاف الفضاء والهبوط على سطح القمر ، مجرد علم خالص لا يتجاوز اصحاب العمل الى غيرهم . فالانسان وراء الهدف والوسيلة .. هذا الانسان العالم والفنان معا . ان احتياجات البشر لا تقتصر على جانب دون آخر .. فهي يجب ان تتكامل .. العلم مع الفكر مع الفن .. في تقدير واحد . ومن هنا جاء اختيار السباعي لاديب شاعر ضمن ركاب الرحلة الفضائية . ولم يأت قاصنا بهذا الفنان ليؤكد ضرورة الاحتياجات الانسانية فحسب ، بل ليجعل هذا الاديب الشاعر يعبر بأسلوب آخر غير اسلوب الآلة الصماء عن هذا النجاح البشري المذهل ، الذي يخطه الانسان في مرحلة جديده من تفوقه .. « لقد اقتصرت رحلات الفضاء فيما مضى على التسجيلات الآلية .. من تصوير وتسجيل ووصف ظاهري .. ولكن احدا لم يسجلها بحسه . لم يعرف العالم شيئا عن كل هذه الاشياء الباهرة من خلال فنان .. يمكن ان يرى فيها ما لا يراه غيره .. وينقل الى البشر انفعال الانسان بالعالم الجديد عالم الفضاء الفسيح الباهر الرائع » (ص ٦٩) . وبجانب عبد اللطيف « كان هناك عبد الراضي الساعي في المجلة وسكرتيره الخاص ، وشهيرة مذيعة التلفزيون الذي من اجلها تحمل شاعرنا هول المخاطرة . وتبدأ احداث الرواية والمركبة الفضائية ماضية في اختراقها لاجواز الفضاء - هل يمكن ان نعد هذه الوسيلة الحديثة ، تطويرا لاحلام ابطال السباعي القدامى في الصعود الى السماء ؟ ..

لنذكر مثلا قصة « اذا السماء انشقت » في محاولة الابن اليتيم الصعود الى المدخنة العالية للالتقاء بأمه وابيه في السماء .. - متأثرة بوجودها في منطقة اللاجاذبية . ويعطي تتابع الساعات بعد جرعات الانبهار الاولى ، فسحة للشخصيات في انتظام انفاسها والتفكير في حياتها الاولى ، قبل ان تصعد الى السماء . ومن خلال ذلك تتوالى مشاهد لحيوات هذه الشخصيات ، لا تخرج عن اسار اندفاع المركبة الفضائية . فيعرض القاص لعبد الراضي المزواج ساعي المجلة ، ومزاجه الشعبي واضطرابه بين مشاكل زوجاته . وعبد اللطيف الشاعر الفنان الذي يفتن قلبه الطيب بالجمال ، ويعيش حياة بوهيمية ، وان كان يعرف الحب من طرف واحد . وشهيرة الفتاة المتميزة المثقفة التي فشلت في زواجها ، ثم تعرفت بعبد اللطيف التي احبها وذلل لها كل الصعاب ليصنع منها نجمة مشهورة في الصحافة والتلفزيون . هؤلاء هم ركاب السفينة ، اما طاقمها فيتكون من د . عبدالخبير العالم المشهور ووالد شهيرة ، وعبد القادر قائد السفينة ، وعبد المهيمن مهندسها . ويفرغ امتلاك القدرة عند القائد والمهندس - يبدو بوضوح في هذه الرواية ، ان مؤلفها يقتطع شيئا من تكوين احدى الشخصيات العامة الحقيقية المعروفة ، ويدخله في تركيب شخصياته الروائية ، كما وجدنا في تركيب عبداللطيف بالنسبة الى كامل الشناوي - الانفساح لغريزة التملك والتسلط . فهما يريدان السيطرة على الكوكب كله وحكمه وتعويض ما فاتهما من ذلك على الارض !

وقبل ان تغادر المركبة منطقة اللاجاذبية استعدادا للهبوط على الكوكب ، تتعطل السفينة ويقع الجميع في حيص بيص . وينقسمون الى فريقين ، الاول يحبذ البقاء في السفينة حتى الموت ، آملا ان يتمكن من اصلاح العطب . والفريق الثاني - عبد القادر وعبد المهيمن - يرفض ان يموت داخل المركبة كالجرذان ، ويفضل ان يكون ذلك لو حدث ، وهو خارجها في محاولة للوصول الى الكوكب بأي شكل . ولكن يحدث ان يكتشف د . عبدالخبير ، طبيعة اهل الكوكب النباتية وانهم عبارة عن اشجار . وازاء حب السلطان الذي لا يجد في مثل هذه الطبيعة وسيلة الى الحكم ، يفرضون على الكوكب طبيعة اخرى بشرية ، متوسلين بالشهوات الانسانية من طعام وجنس وطموح ، التي تفرض الصراع الموصل الى تدخل الحاكم . وتكرر البشرية الجديدة خطوات الانسان على الارض واخطاءه ، خطوة خطوة ، حتى تصل الى نفس النتائج المؤسية التي انتهت اليها البشرية في عالمنا في مختلف جوانبه. ورغم فشل تجربة الحكم التي تزعمها قائد السفينة ومهندسها ، الا انهما لم يرعويا عن التفكير في السلطة .. ويقرران الخروج من المركبة الفضائية الى الكوكب قبل ان يفرغ الطعام ويموتا جوعا . اما بقية الجماعة فتستسلم لمصيرها داخلها . ولكن بقية من امل وارادة تجعلها تستجمع قواها المبعثرة لتقوم بمحاولة اخيرة لتسيير المركبة . وتنجح وازاء الحروب على الكواكب والوان الاستعمار والتسلط والخطايا التي استشرت ، تعمل جماعة المركبة على التكفير عن اخطائها في تغيير طبيعة اهل الكوكب ، فتعيده الى طبيعته الاولى ثانية . يحدث هذا بينما قائد السفينة ومهندسها يهبطان سالمين على سطح الكوكب متوترين بأحلام السيطرة والحكم ، فينطبق عليهما قانون التغيير ويتحولان الى شجرتين ! وتقلع المركبة عائدة الى الارض ..

هذا هو هيكل الرواية . فكيف جسدها السباعي كائنا حيا منطلقا ؟

— ٤ —

اكثر من مضمون تحمله « لست وحدك » .. تكامل العالم او العوالم .. فالارض ليست مركز الكون والانسان ليس وحده على الارض .. الوقوف الحائر امام سر الحياة .. التآلف البشري وهموم العصر ، فما اضأل ما يقدمه الانسان لاخوته في الانسانية . فلنعايش بعض هذه المضامين كما بلورتها خاتمة الرواية ، من خلال موقفين دالين. الاول موقف جماعة السفينة من رفض المساس باعادة اناس الكوكب الى طبيعتهم النباتية الاولى ، رغم ايذاء هذا الوضع لقائد السفينة ومهندسها ، كما مر بنا . فهذا الموقف يعكس ارتياحا للتخلص من ممثلي روح العدوان والتسلط ، اللذين كانا يسيران السفينة بمفاهيمهما الاستبدادية ، بغض النظر عن تعبيرها لمبادىء جمهور المركبة. كما يعكس ايثار السلام واسقاطه على الغير بدلا من تلمس الرغبات الاستعمارية . والموقف الثامن الذي يقدم رفض اصحاب المركبة بعد ان اصلحوها ، انهام الرحلة الفضائية والاصرار على العودة الى الارض .. كان في الحقيقة مواجهة نفسية . لقد اكتشفوا ان ما

يتجشم من جهد وما يقاسي في سبيل الاعمال الفضائية، يمكن ان يبذل اولا لتعويض كل الوان النقص التي يشكو منها اهل الارض . ولكن ما فائدة هذه الرحلة اذن ؟.. تجربتها ماذا نسوي ؟ ماذا تعلمنا منها.. « .. اننا لسنا وحدنا .. في كون متعدد الجوانب .. والعناصر.. والمركبات . انما الله الاحد في كون مركب معقد . ونحن مسئولون عن ارضنا .. عن حياتنا .. بقوة مركباتنا .. الذهنية والنفسية والبدنية .. مسئولون عن تشكيل حياتنا كوحدة بشرية تمنحنا الافضل دائما .. العودة الى الارض، من اجل ملايين التعساء الذين يعانون من الجوع والمرض والخوف، على ظهر الارض، في وقت نجح فيه الانسان في الانطلاق الى الفضاء والوصول الى القمر ». ويبدو ان هذا الموقف الذي يقفه الروائي يوسف السباعي من اكتشافات العلم في دنيا الفضاء، هو موقف كل فنان حقيقي يستشعر آلام الانسانية واحلامها ... فالشاعر محمود امين العالم يقول في ديوانه « اغنية الانسان » !

أنا احني قامتي الانسانية للانسان فخرا،
للانسان ارتفع بسهمه،
يغزو الاكوان بعلمه،
ما أمجد .. ما أمجد،
ما أرفع .. ما أروع،
لكني .. لن اهتف بشرى،
وانا أبصر فوق الارض، وتحت الارض،
عيونا تغمض قسرا،
تغمض قهرا،

لا تملك ان تبصر هذا المجد،
لا تملك ان تستشعر هذا المجد،
الا ملحمة هزلية !
أنا أرفض ان أعلو في رحلة مجد صامت،
فوق الفقراء،

ارفض ان اسبح في أنهار شقاء،
كي ابلغ مرفأ صمت الاشياء .
ارفض ان اركب ظهر القمر الصامت،
ان اتخفف من اوزاني من احزاني الانسانية،
في الافضية الوهمية

.. فالرحلة للقمر الصامت لن تصبح مجدي ابدا .
لن تصبح لي مجد

٥

ويسخر فاصنا من الانسان حين نشتط به السبل ويتجاوز امكانياته وحدوده .. فيريد ان يسيطر على الكون بدعوى خلق الكائنات خلقا جديدا، مصورا ذلك في « لست وحدك » باستخدام البعدين الواقعي والرمزي، في محاولة طاقم المركبة الفضائية وكأنهم آلهة، تغيير طبيعة اهل قمر المريخ النباتية الى بشرية، باضفاء صفات البشر الاساسية عليهم . وفي نفس هذا الوقت الذي يزعم فيه الانسان مثل هذه الدعاوي العريضة، يصيبه الارتباك ويتخاذل اذا وضع ما يدعي من قوة موضع الامتحان، حتى لو كان امتحانا ضئيلا مثل حاجة اهل الكوكب الحفاة الى احذية .. لقد فشل الآلهة او طاقم السفينة في حل هذه العقدة، وخاصة ان المقاس سيتغير كل ساعة بحسبان ساعة زمنية ارضية لكل سنة في الكوكب !

.. « معقول ان لا تترك الرعية حافية بلا حذاء . ومعقول ان تضيق بهم الاحذية . ولكن ان يغيروا الحذاء كل ساعة .. امر غير معقول . ولم يكن من المعقول ايضا ان ترتبك الآلهة في اول مشكلة تتعرض لها رغم ما بها من نفاهة . فالمفروض ان تبدأ الحكم بمشاكل اعوص .. بحيث تبدو هيئة الحكم معذورة اذا عجزت عن حلها . أما ان تحتار في احذية الرعية .. فهذا امر غير مشرف للهيئة »! (ص٢٩٥).

واذا كان السباعي قد اعتمد في اقامة هيكل رحلته الفضائية على أحدث النظريات العلمية، وما أسفر عنه نزول الانسان على سطح القمر، بعد هضم هذه النظريات وتطبيقاتها تماما، من ناحية اخرى، أرسى روايته على ارضية انسانية تتصل بالتكوين البشري اوثق اتصال . سواء في صيغة العامة او الخاصة . ففي الجانب الاول نجد ان هذه الرحلة الفضائية نتاج التآلف العالمي لاعمال الفضاء، بعد ان شيدت قاعدة عالمية كبرى مشتركة تنطلق منها الزيارات خارج الارض، مما يعني وضع ابحاث الفضاء في خدمة الانسان في كل بقاع العالم . اما الصيغة الخاصة، وأعني بها الداخلة في نسيج الاحداث والشخوص، فهي تنبثق من غلبة التعاطف الانساني على هذه الاحداث والشخصيات، واستشعاره قويا حيا . فالصلة بين الارض ومن وما عليها ليست واهية او مستحدثة، فهي تضرب بجذورها الى اعمق الاعماق ومن الازل . هذه الصلة التي يسميها الحكيم في « رحلة الى الغد » .. الجنسية الارضية الآدمية .. كيف تريد ان تقنعني انها الفيت ؟ وما الذي الغاها ؟ بعدنا عن الارض؟ انها ليست في الارض .. انها هنا .. معنا في هذا الصاروخ .. لانها هنا بين جدران الصدر » (ص ٦٦) . ولنقرأ هذا الحوار الذي يستوعب قضيتنا في « لست وحدك » والمركبة الفضائية تقترب من قمرها المريخي ..

– ما زلت تتحدث كانسان على الارض
– وهل غيّر البعد عنها تركيبنا ؟
– لا اظن .

وهذا كله يسوقنا الى الجانب الاخر .. الجانب المتناقض او الشرير في الانسان . ولذا فلم تسلم منه السفينة الفضائية، فمع عبارة عبداللطيف المتسائلة السابقة والنافية عن امكانية تغيير البعد عن الارض للتركيب البشري (ص ٢٣) فهناك ايضا ما يساور عبدالمهيمن قائد السفينة وعبدالقادر مهندسها، من افكار عدوانية تحلم بالسيطرة على الارض الجديدة ! وهذا الموقف بطبيعته يعكس ايضا تناقضا مع باعث قيام مثل هذه الرحلة الكونية .. باعث التضامن العالمي في أعمال الفضاء من اجل السلام ! واغلب الظن ان السباعي لم يرد من تصويره لهذا الجانب في شخوص المركبة الفضائية، ان يسجل متناقضات الانسان فحسب، بل وان يعالج تحول العلم من أداة بناء الى أداة تدمير . يناقش فناننا هذه القضية من خلال شخصية العالم الدكتور عبدالخبير .. أن الحقائق لا يمكن ان تكون لها قيمة في حد ذاتها ان لم تضف شيئا جديدا الى حياة الانسان. الحقائق ليست تحفا ولا ادوات زينة .. يستخدمها الانسان لوضعها في فاترينات التاريخ .. وانما يستفيد منها في تحقيق مزيد من الرخاء والسعادة . والسؤال الذي يتمرد في هذا الموضع هو، ماذا يستطيع كاشف الحقيقة ان يفعل ؟ ايحجبها حتى لا تتحول الى اداة تدمير؟ والجواب الذي يشمل الواقع والتصوف معا . « .. اذا كانت اساءة استعمال الحقيقة « جريمة فحجبها جريمة اكبر . وليس على كاشف الحقيقة سوى ان يطلقها، ولتتصارع في استعمالها قوى الشر والخير .. ويبقى مصير الانسان معلقا في ايهما تنتصر في استعمالها » (ص ٢٣٣). لذا فعالم روايتنا ليس مسئولا عن تحول جهاز اطلاق الغاز السام، او جهاز الجراثيم، او الشعاع الصاعق، الى اجهزة الموت في ايدي مغامرين يريدان ان يصبح اكتشاف الفضاء عملية غزو وسيطرة !

٦

ودراسة بعض الجوانب في « لست وحدك » لا يجعلنا نتخفف من الالتفات الى العالم الشجري الذي رسمه يوسف السباعي . واذا كان القارىء العادي ، اعجب فيه ببراعة التخيل ودقة السبك وقوة التجسيد ، فانه ليختفى وراء ذلك شيء اصيل يشارك - مهما كان حجم هذه المشاركة - في ابناء اعمال فاصنا .. وهو احتفال كبير بدنيا النبات .. علما وفنا وحياة .. مما لا نجده عند اديب مصري اخر . وفي هذه الرواية انعكاس لهذا الاهتمام . فعندما اراد ان يصور الكائنات التي تعيش على احد أقمار المريخ ، لم يجد الا النبات يشكل منه اهل هذا الكوكب . ولعل اختيار هذا الشكل يجيء اقرب الى تطبيق القوانين العلمية منه الى الخيال فاذا كان هناك النباتات المتحجرة ، فلماذا لا توجد الكائنات المتشجرة ؟!

ان اهتمام القصاص بالنبات ، قديم جدا نجده في اساطير القدماء وحواديث الف ليلة وليلة . فما اكثر هذه الحكايات التي يتحول فيها الانسان الى حيوان او نبات او جماد بواسطة السحرة . ويبلغ الامر ان تقيم هذه الحكايات عالما باسره من النبات على هيئة البشر ، كما في جزائر واق الواق مثلا . وحتى في هذا الزمن المبكر، كان الناس والقصاص يرون في عملية التحول هذه من الادمية الى النبات او الحيوان ، لونا من تناسخ الارواح الذي يرمي ، الى توكيد الحياة واستمرارها على الارض . لقد كانت المفاهيم الشعبية تضفي على عالم النبات حياة لا تخلف عما يضم البشر . فقد كان هناك الاعتقاد بان للنبات - كما للحيوان والجماد - روحا او نفسا ، وان هذه النفس كما يقول احمد رشدي صالح، هي علة نموه وحركته وردود افعاله ، وليس علة ذلك كله ، قواه العضلية اوالمادية. وعن الروح بين الانسان والنبات ، يقول الكزاندر هجرتي كراب في كتابه « علم الفولكلور » مفسرا .. حكاية ان الاشجار تعمر طويلا وان سائر النباتات تخضر اثناء نموها ، وان الانسان يفنى والشجرة تبقى . كانت الاساس الذي قام عليه الظن بأن الانسان ينحدر من الاشجار او انه مخلوق منها . وهو ظن كان موجودا في بلاد الاغريق القديمة وفي جزيرة ايسلنده اثناء عصورها الاولى ، بل ما زال باقيا هناك حتى اليوم . (ص ٣٦٧) . عالم النبات اذن لم يجيء به السباعي كشيء طريف يداعب به القارىء ويسليه ، وانما هو تاريخ وماض ومفهوم شعبي ، واكثر من ذلك يشارك في بلورة نظرة متكاملة الى الانسان والكون . وعلى هذا النحو لم يكن استخدام فاصنا للنبات هامشيا ، بل كشخصية رئيسية في الرواية تبرز وجود العوالم الاخرى البسيطة الخيرة التي يسعها الكون بجانب عالم الانسان. كما نكشف ايضا ما تتعرض له الاشياء النظيفة من تلويث أصحاب المطامع مثل قائد السفينة ومهندسها . وهذه صورة يقدمها يوسف السباعي للعالم النباتي الذي وجده ركاب الباخرة الفضائية ..

شعب بلا مشاكل .. يضرب جذوره في الارض ليتناول طعامه بغير عناء ويمد فروعه في الهواء ليلتقط شهيقه بلا مشقة . غذاؤه في الارض المنبسطة تتوافر لكل طالب . وانفاسه من الهواء الفسيح لا تحدها حوائل .. شعب بغير اطماع في عالم ليس به ما يثير الخلافات والاحقاد . حتى الجنس عنده - مشكلة المشاكل - واسس الذنوب .. لا يسبب له اية مشكلة ، انه شيء لا وجود له ولا حاجة اليه .. يحمل النسيم حبوب اللقاح من الذكر الى الانثى ..فتتلقاها .... بلا حياء ولا عيب لتخصب وتنجب .. وتلقي ببذورها في الارض لتمتلىء ذرية ...

٧

وبجانب مضمون السباعي وتكتيكه ، فهناك ايضا اسلوبه الذي يحتاج الى دراسة طويلة نجتزيء ببعض جوانبها هنا . واول سمات هذا الاسلوب ، هو روح مضيئة تتمشى في عصب الكلمات . وهذه الروح التي يفترف صاحبها من منهلها ، تتشكل من مرح وتفاؤل وحب للانسان . ولذلك فان القتامة لا تلحق بما يكتب فاصنا غالبا ، حتى والمأساة تبلغ ذروتها . فهناك دائما شيء ما يمنع السواد الحالك اذا دعا الموقف اليه ، من ان ينطبق تماما . لا ندهش اذن لمعاداة يوسف السباعي للادب الاسود - ليس مضمونا فحسب بل اسلوبا ايضا - والى هذه الروح ترجع بعض اسباب هذه العلاقة الوثيقة التي تربط بين السباعي وقارئه . فالصداقة التي يكنها الاخير لكاتبه ، تنبع مما يجد في هذه الروح من رحابة تأخذ بيد الانسان ولا توصد الابواب امام نسمة امل ، مهما تقسو الحياة . ولذا فهي سند وملاذ ، بما تتفجر منها من الدعوة الى الحياة وحبها والرنو الى غد ابهج . واداة فاصنا الى هذه الاسلوب ،هي .. المزاج الشعبي. وهذا المزاج يعكس في المقام الاول تكوين يوسف السباعي نفسه ، انه ليس عنصرا طارئا على حياته ، يمكن له ان يزول او يبهت اثره ، ولكنه اصيل يستوعب كيانه. نلمحه في بواكير اعماله واحدثها ايضا . وهذه الاصالة لا تجعله محدود الخطو يقتصر في رسم مواقفه مثلا على لون واحد ،بل ان الوانه تتعدد تبعا للعناصر التي تشكله وتدخل في افرازه . ولنتمثل بهذا المشهد السريع الذي يصور فيه فاصنا ، مجيء زوج عبدالراضي اليه في عمله تجبهه بمعرفتها بزواجه الجديد . .السادس !

فتصوير السباعي لحضور ام عبده ، يستحضر المفهوم العامي « لاجراء التحقيق » - كنوع من استلهام الطبقات الشعبية لاشكال تستخدمها الطبقة العالية المتعلمة - عن الزيجة الجديدة . وهي تبدأه .. بصرخة في فناء المجلة . تقوم بدور الحاجب في المحكمة .

- عبدالراضي .

النداء الصارخ بمثابة مغنطيس جاذب يعمل على افقاد الضحية مقاومتها ، كنوع من التنويم الذي تمارسه الحيوانات والزواحف ايضا . كما يجذب كذلك الجمهور الذي لا تتم اللعبة الا به . واختيار التوقيت لم يأت عبثا . فالمسرح يجب ان يغص بالمتفرجين ، فالوقت قبل الضحى والمحررون قد اخذوا في التوافد على دار المجلة . واللمسة الثالثة ناقدة كما لا تخلو التعابير الشعبية ..

- ماذا تريدين ياولية ؟

وبطلقة مباشرة انفجرت في وجهه ..

- انت اتجوزت ياعبدالراضي ؟

- من قال هذا الكلام الفارغ ؟
- يعني لم تتزوج ؟

- ولماذا اتزوج .. اينقصني الهم والنكد ؟

ولم يكتمل المشهد الوانا .. فهناك مفهوم اولاد البلد في الطبقة الكادحة ، في اهمية الاشياء القليلة التي يمتلكونها ، والتي يضفون عليها اهمية كبرى . وتكون اللمسة الرابعة .. « وكان الراديو معلقا في عنق عبدالراضي ،فمدت ام عبده يدها وجذبت الراديو فخلعته من عنقه قائلة :

- اذن هات الراديو . اذهب وابحث عمن ترضى بزواجك .وكأن الراديو في نظر ام عبده هو اهم وسائل الاغراء في عبدالراضي » (ص ٤٦).

علاءالدين وحيد

سيرة فنان

بقلم
شفيق الحوت



مغناة فلسطينية — اسماعيل شموط

هذه السطور لا اكتبها لليوم القائم ، وانما للغد القادم . يوم نصبح كلنا « ماضيا » تتحدث عنه الاجيال المقبلة ، كما نتحدث نحن اليوم عما قبل خمسين سنة او اكثر .

ومن المؤكد ،ان ابناءنا واحفادنا سيجدون في هذه الفترة التي نحياها اليوم ، مادة غنية بالاحداث ، المثيرة للجدل والحوار، الشاقة على التقييم .

من هؤلاء من قد يترحم علينا ويطلب لنا السعادة والهناء في دار البقاء ، ومنهم من قد يستكثر علينا طلب المغفرة ، ومنهم من قد يزم الشفتين ويهز الكتفين بلا اكتراث ولا مبالاة .

هكذا الحاضر عندما يصبح ماضيا . كالفيلم العتيق ولكن دون صوت ولا مؤثرات ،بل مجرد صور بلهاء قد تكون نهاية سعيدة او نهاية مفجعة ، وهذا هو كل ما يهم المشاهد : النتيجة .

ولعل غريزة الدفاع عن الذات هي التي تدفع « الحاضر » لتخليد ذاته في المستقبل فلا يصبح « ماضيا » . ولكن وهنا تكمن المشكلة، كيف السبيل الى الخلود ؟ وباي وسيلة يمكن الدفاع عن الذات ؟

ما من شك ، وعبر تجربة التاريخ الكاملة ، فلقد كان الفن بجميع اشكاله انجح هذه الوسائل وارقاها . والفن كلمة تقال ، او نغمة تسجل ، او لون يمزج، انه التعبير الانساني الصادر من الاعماق المخاطب للاعماق . وهو اقوى من الزمان واقوى من القوة ، وارقى من العلم .

ولذلك فان اي امة ، يمكن الاشارة الى عهد من عهودها ، من خلال اسم فنان انجبته ،هي امة تحمل شهادة الرقي والحضارة بالنسبة لذلك العهد .

وكم من فنان كان في امته ، اشهر من قادتها وحكامها . فمن يعرف مثلا من كان يحكم المانيا في عهد بيتهوفن ، او يحكم بولندا في عهد شوبان ، واي نظام حكم كان يسود فرنسا في عهد فان جوخ ورمبرانت هؤلاء جميعا اشهر من ملوك عهودهم وابقى أثرا تماما كمايكل انجلو الذي خلد الكنيسة الكاثوليكية وخلدته اكثر من « البابا » الذي امره بتزيين كاتدرائية القديس بطرس .

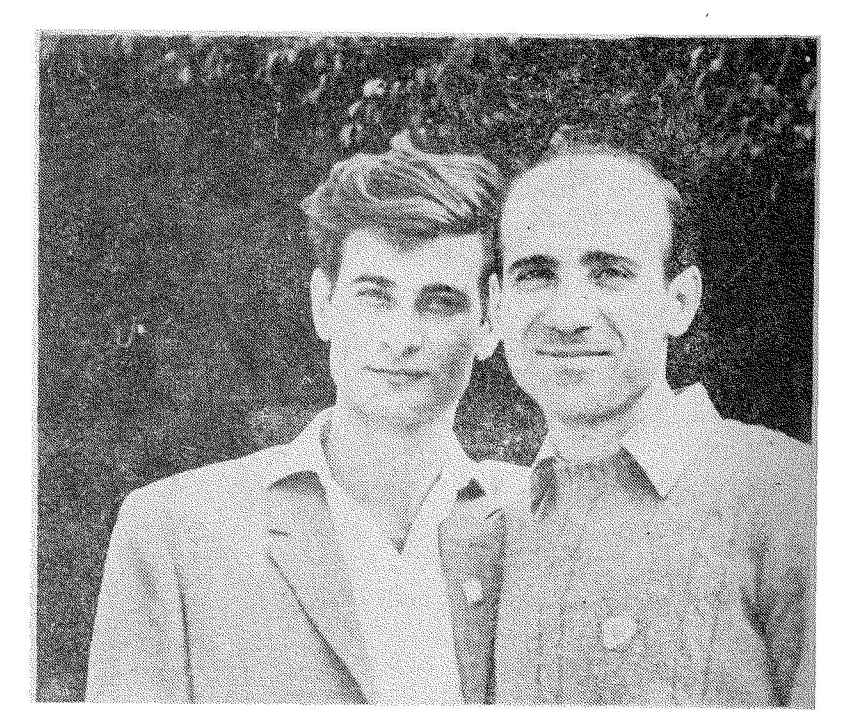
* * *

ومن هذا المنطلق اكتب اليوم هذه السطور ، لمن يريد البحث عنها بعد خمسين سنة او اكثر . لانسان يرفض الفيلم الصامت الذي لا حوار فيه ولا مؤثرات . لانسان يبحث عن شعب ،في فترة ما ، من خلال فنان حاول تسجيل المرحلة التي عاش بكل اعماق الانسان المرهف الحس ، ذي القدرة على التعبير عن مشاعره باللون والحركة .

فهو وحده القادر على الصمود في وجه الزمن الذي يحول الافراد الى ارقام ، لانه بين هذه الافراد ، يملك ميزة التفرد والقدرة على البقاء خارج القطيع

انني اكتب عن « اسماعيل شموط » ، فمن يعرف اسماعيل ؟

ان اسماعيل الفنان معروف في كل اجزاء الوطن العربي ،بل ان



اسماعيل شموط ومحمود درويش

شهرته تجاوزت حدود الوطن الى اوروبا وامريكا . فهو الفنان الفلسطيني الاول الذي حمل قضيته على كتفه لوحـــــات من الالوان والتعابير الماساوية كالنصراني الذي يحمل الصليب تذكيرا للناس بالمسيح.

ولن انصب في مقالتي هذه على الوانه وتكاوينه واساليب التعبير لديـه . فهذه قضيته كتب فيهـا الكثيرون ، ولعل فيمـا كتب عنه في الفترة الاخيرة ، بعد معرضه في بيروت قبل شهر ، وباقلام النقـاد المتخصصين ما انصف اسماعيل ، ورد لـه بعض ما لديه ،في وقت اصبح فيه الفـن التشكيلي، قضية علاقات عامة اكثر من اي شيء اخر .

غير اني اكتفي بالقبول في هذا الصدد بما جال في خاطري عندما سئلت اثناء المعرض عن رأيي بآخر انتاج لفناننا الشاب : ان القضيـة الفلسطينيـة ، كانت قبل اليـوم هي الداعيـة لاسماعيل وفنه ، ولكنـي اليـوم استطيع الجزم بـان اسماعيل اصبح امام قضيته ينير امامها الدروب المظلمـة فيسكب من الوانه الضوء في عيـون من جهلوا او تجاهلـوا مأساة شعب فلسطين .

وكل ما يهمني في هذه السطور ان اكتب عن اسماعيل الانسان، وعن المشوار الطويل الذي ساره اسماعيل حتى اصبح الفنان الـذي نعرف ونقـدر .

* * *

في اوائل الثلاثينات ، وفي بيت شعبي متواضع من بيوت مدينـة اللد ، كـان اول لقاء لاسماعيل مع الضوء وسط عائلة كادحة ، رب البيت فيهـا يعمل من الفجـر حتى النجر ، ووالدة لـم تعرف مـن دنياهـا سوى ابنائها وخدمة بيتها . وكجميع اترابه في المدينة الصغيرة تعرف اسماعيل على الحياة عبر مدرسة حكوميـة كل هم العاملين فيها تعليم الحرف ، وعبر شارع رملـي نحف به اشجار الصبير على الجانبين حيث كـان الصغار يلعبون ويمرحون في غفلة تامة عمـا يخبئه القـدر لهم على يـد اطفال من اعمارهم يقيمون على بعد امتار من بلدتهم فـي مستعمرة صهيونيـة تعرف باسم ((بيت شيمن)).

ولم يكـن لاسماعيل الطفل ولع بالحرف كمـا يدرسونه ، وكـانت الريشة لا القلم هي التي تستهويه وتشد انامله الصغيرة فوق ورق دفتره الصغير . ولما اكتشف المعلم الشيخ هوايـة اسماعيل وموهبتـه ملاء الحبور قلبه وحدث والد الطفل بذلـك .

وكان حوارا طويلا انتهى بسؤال معلق على شفتي الوالد والاستاذ: وهل باستطاعـة الرسم ان يطعم معدة خاوية ؟ ربـما تمنى الوالد لولده الف مهنة ومهنة .. اما الرسم فلم يكـن يخطر له على بال .

وشب الطفل على اول احساس بالتمزق بيـن مـا يتمنى ومايمكن، بيـن مـا يجب ان يفعل وما يجب ان يفعل حتى ضاق بالمدرسة وضاقت به ، وكم من مرة كان المعلم يفتقـد فيهـا اسماعيل بين اقرانـه ليراه غارقـا في بستان من بساتين الخضرة يحاول ان يسجل على اوراقه الصغيرة وباقلامه الملونـة ما ترى عيناه من الوان الطبيعة .

وجاء الطوفان في ١٩٤٨ ، يوم تعرضت اللد الى اكبر مأسـاة سجلهـا الخط البياني في ماساة شعب فلسطين ، يوم هاجمها جيران الامس ، ارانب ((بيت شيمن)) الذين تحولوا الى ذئاب كاسرة .

ولاول مرة في حياته ، وعلى طريق الشوك والعطش بيـن اللـد ورام الله ، انطبعت في عيني الفتى وفي ضميره صور من البؤس والقهر والظلم ، ما ظـن احد يومهـا ، انهـا ستبقى محفورة في احداقه الـى الابـد ، وان ظـن احد ذلك ، فـلا اظن انه تصور بانه قـد يأتي يـوم يمكـن ان ينتشل فيه هذا الطفل نفسه من هاويـة الماساة ليسجلهـا



هالـة الضـوء



ثلاث حواديث



لوحات خالدات .

ولم ينم اسماعيل الفتى تلك الليلة ، بقي محدقا في الظلام لا يعرف كيف ولماذا حصل هذا الذي حصل ، ولا كيف ومتى ستكون النهاية ؟ ومن يكون بلا مأوى وبلا طعام لا يسترسل كثيرا في كوابيسه ولا في احلام يقظته ... فالغد يحمل كل هموم الدنيا ، وما بعد الغد فهو بعيد بعيد .

اين سننام غدا ، ماذا سنأكل ، ومن اين ؟ كانت هذه هي هموم الفتى تصفع وجهه كقبضة من حديد لها رؤوس ابر .

وكانت بداية المشوار ، ومن قاع الدنيا بدا اسماعيل الفتى اولى خطوات حياته بمسؤوليات الرجل المسؤول عن عائلة . فباع الكعك مقابل كعكة يأكلها ، وباع حلوى الصغار دون ان يجرؤ على تذوق شيء منها . كان يلف طول النهار بين المشردين من امثاله يبيعهم ما يحمل فوق رأسه ، وكانوا يردون له الثمن صورا من المأساة تنطبع في خياله الوانا صارخة ووجوها تصرخ وعيونا تدمع بالدم ... فكانت كلها فيما بعد لوحات خالدات عرفناها باسمائها الحقيقية مثل ((جرعة ماء)) و ((الى اين)) و ((نار وذكريات)) و ((هنا كان ابي)) وغيرها وغيرها .

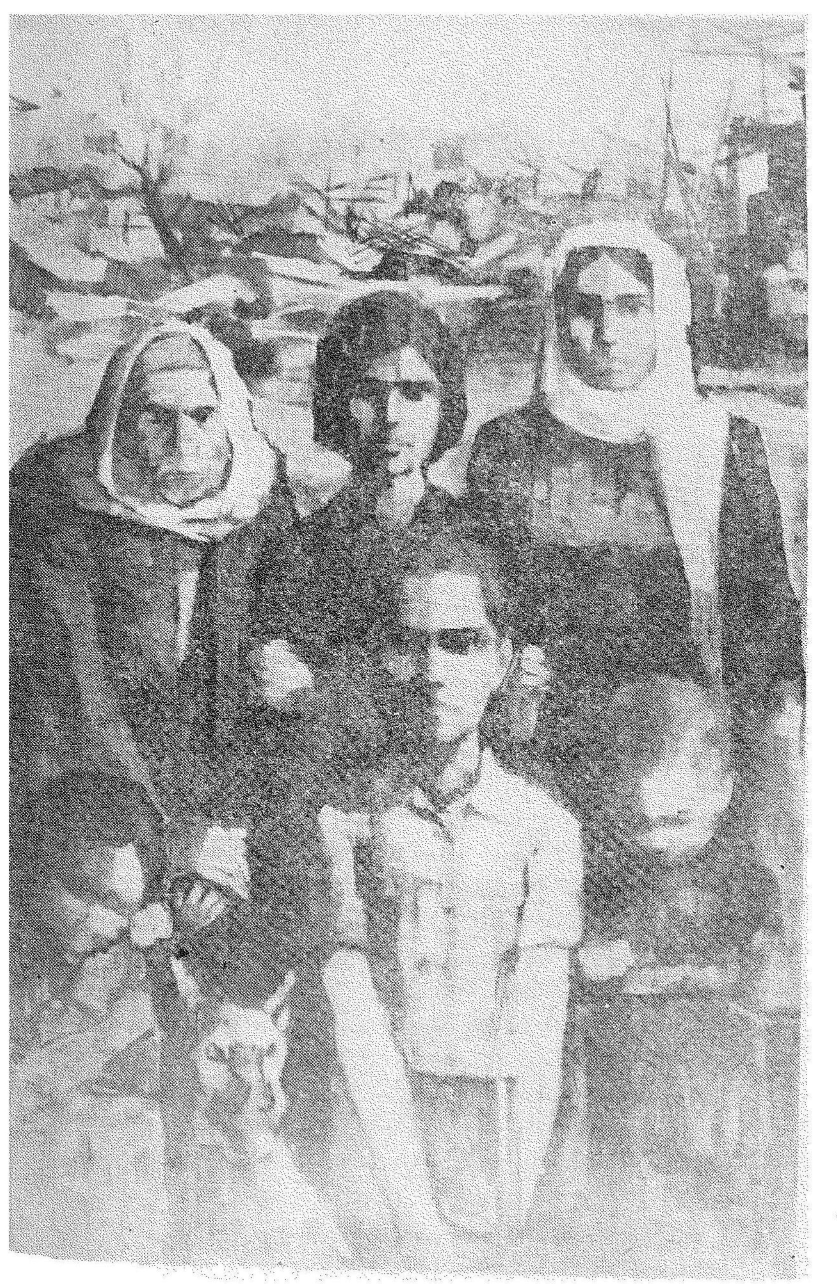
ولكن ما لنا نقفز بسرعة عن طريق الآلام فنختزل المشوار الرهيب!

فمن رام الله سارت الاقدام الصغيرة وراء الحياة الى ((الخليل)) فلم تشبع ولم ترتو .. وكان آخر المشوار في رمال خان يونس ، البلدة الخالدة التي ارجو ان ينصفها المؤرخون عندما يكتبون تاريخ بلادي .

وهناك بين سواقي الرمل استقر اسماعيل الفتى وهدأت روحه . فاخيرا وجد وعائلته سقفا ينامون تحته . صحيح ان السقف لم يكن من حجر ، ولم يقم على اربع دعائم كما هي سقوف البيوت البشرية ، ولكنه سقف على اي حال .

ولعل امتداد الشاطيء امام المخيم ورماله الناعمة ترفقت باحاسيس الفتى فمدت له ذراعين رحبتين احتضنتا احلامه بعد ان ايقظتها من الجرح الدفين .

وبدأ اسماعيل يخطط لمستقبله من هناك . كان يعرف انه لا بد له ان يعمل ، ولا بد له ان يتعلم . وانه لا بد له من هذا القليل الشحيح من معطيات الحياة ان ينتقل بجسده وروحه الى حيث يجب ان يكون . ولم تكن القضية العامة والاحساس بضرورة خدمة الغير لتغيب عن ذهن الفتى ابن المأساة . فانشأ على حافة الطريق صفا مدرسيا لاطفال المخيم . من اللاشيء حاول ان يوجد شيئا . وكانت اول مدرسة يشهدها المخيم وكل شيء فيها مجاني فلا اقساط ولا رواتب ، بل مشاركة بدائية ، واشتراكية عفوية .





الكرامـة ـ اسماعيل شموط

ومرت الايام والفتى يسعد بما يؤدي من واجب ، ولا سيما في مادة الرسم التي كانت عزاءه الوحيد . واشتد عود الفتى ونما ، واستطاع ان يدخر وأشقاؤه ما يكفي لايصاله الى القاهرة ، ام الدنيا وكعبة الفن.

ولاول مرة في حياته عرف اسماعيل القطار مـن الداخل ، ولاول مرة يقف ـ كالالاف الذين سبق ان شاهدهم على رصيف المحطة ـ وراء زجاج النافذة يلوح للمودعين لا يلوح للمسافرين كما كانت عادته .

وفي القاهرة بدأت مرحلة التحصيل المضني والحياة الصعبة . وقبل ان يتوجه الى المعهد العالي للفنون الجميلة ، حلم حياته الكبير ، ليسجل اسمه بين الطلبة الراغبين بالانتساب ، توجه اسماعيل الـى الشوارع القاهرية يبحث عن عمل ، اي عمل .

ولا بد ان الحظ كان قد خجل من كثرة مجافاته للفتى المصر علـى الحياة ، فواكبه هذه المرة ، فهدته قدماه الى فنان تجاري يتعاطى رسم « الافيشات » للافلام السينمائية . وكانت لقطة من السماء ، ففيهـا العمل وفيها التجربة العملية .

وانطوى اسماعيل على نفسه ، بعيدا عن كل الناس ، يعمل فـي النهار ويدرس في الليل حتى مضت سنته الاولى والثانية ، واذا بـه ـ وهو لا يدري ـ حديث زملائه واساتذته .

ان هذا الشاب يملك شيئا ما في داخله ... انها الموهبة . ورغم ايمان اسماعيل بذلك ، فان الدنيا لم تسعه عندما سمع ـ لاول مـرة مثل هذه الشهادة فيه . وكانت شحنـة نفسانية كبـرى لانت تحت حرارتها انامله الرشيقة حتىاستطاع، وهو لما يـزل طالبا ان يقيم اول معارضه . وكان نجاحا اسطوريا انسى اسماعيل كل ما صد حياته مـن موانع وعراقيل . لقد تدفق الشلال في نفسه ولـن تتوقف بعـد اليوم مياه مجرى حياته .

وككل قصص الفنانين ، لا بد من قصة حب تمـلأ القلب الكبيـر . ولكن للحب تكاليف ومواصفات لم تكن متوافرة للشاب المكافح . فـلا وقت لديه ولا مال ، ولا طقم يليق بالمقام .

ولو توافرت مثل هذه الشروط ، فهل من الممكن ان يكون لاسماعيل فتاة احلام لا تعرف مثله معنى المعاناة وحلاوة مرها !!

والتقى بها .. مثله في الجوهر ، مثله في المأساة والتطلعات ... واهم من هذا مثله في الهواية والهدف .

فنانة اخرى من فلسطين ... مشروع فنانة آنـذاك تشق دربهـا بالقوة متحدية كل الصعاب والتقاليد .

سمراء نحيلة ، جعلت منها المأساة ينبوع مرح وسخرية . لا تخشى اليوم ولا الغد ، ففي قلبها ايمان المكافحات .

كانت زميلة له ، تواكب مسيرته من بعيد لبعيد ، وكان هو يتلهف على رأيها فيما ينتج ويحقق ، دون ان يدري بانه كان يسير على شباك الحب والهوى .

وصحا فجأة على حبه ، ليكتشف انه معلق في الهواء بين ما يتمنى وبين ما تود النفس ويهوى القلب .

كانت امامه فرصة العمر ليكمل تعليمه العالي في ايطاليا ، هناك قرب آلهة الرسم والنحت .. وكانت « تمام » كذلك امامه . فما العمل.

هي بحكم شرفيتها ، كانت اكثر منه واقعية . فلم تهزها المفاجاة وان كانت قد اشعلت نيران قلبها . وكفنانة كانت تعلم ان اي وقفة في طريق الزميل الحبيب هي جريمة لن تغتفر .

وبدون اية درامانيكية مفجعة اتفقا ، على التقاء بعد رحلة العلم الى روما . اتفقا بدون كلام ودون وعود . فقد ابيا ، كل من طرفه ، ان يربط الاخر بمجهول مستقبله ، ولكنهما في الاعماق كانا يعلمان انهمـا على موعد اكيد .

وبالفعل التقيا ، وتزوجا ، وامسكا بريشتيهما من جديد ، ليبـدأ المشوار الجديد .

ومنذ عشر سنوات او اكثر بقليل ، اصبـح الفنانان ـ اسماعيل وتمام ـ في بينهما ، في مجالسهما ـ في انتاجهما رائدين مـن رواد حياتنا الفلسطينية الفنية .

فجالا في عالم القضية التي يعيشانها بكـل احاسيسهما ، عبر اجمل اللوحات واروعها واصدقها وابسطها . ولعل البساطة هي سرها الفني الكبير . واستطاعا في هذه السنوات القليلة من حياتهما الفنية ان يأخذا مكانهما تحت الشمس عـن جدارة واستحقاق ، وبعـد تعب وضنى .

ان جالستهما تحتار امام من انت تجلس ، امام طفلين بريئين تفتحا على الحياة قبل يومين ، ام امام شيخين في عمر الشباب صبت الدنيا في شرايينهما كل آلام الدنيا وآمالها .

تسأل اسماعيل ، لمـاذا وكيف ترسم ؟ فيجيب : ولمـاذا وكيف تتنفس .

اما تمام فتقول : انا ارسم الاشياء والناس لانـي احبها : واخشى عليها من الزوال .

* * *

هذه سطور كتبتها للغد ولا لليوم ، وحبذا لـو كنت املك الوقت والقدرة لمضاعفة هذه السطور مئات المرات ليكون لـي شرف التاريخ لهذين الفنانين .

كفلسطيني اني فخور بان احيا مرحلة من حياتنا ، استطاعت رغم كل تعاستها وبؤسها ، ان تنجب لنا مثل هذين الفنانين . ومن يدري ، فقد يعرفنا ابناؤنا واحفادنا بعد خمسين سنة من خلال مـا سجلـه اسماعيل وتمام .

شفيق الحوت

«اعناق الجياد النافرة» وقضية اللاقضية

بقلم شاكر النابلسي

ان من اعسر القضايا الفنية التي واجهت الشعر العربي منذ مطلع هذا القرن قضية الالتزام السياسي وقضية الالتزام القومي بالاضافة الى قضية الالتزام السياسي والقومي معا .. وقد برزت هذه القضايا بشكل واضح وعميق عندما حاول الشعر بشكل خاص والادب العربي بشكل عام التخلص من ذاتيته المسرفة بالذاتية ومحاولة توسيع رؤية الشاعر الفنية من دائرة الفرد الى دائرة الافراد ومن دائرة الافراد الى دائرة الجماعات ومن دائرة الجماعات الى دائرة الامة بشكل عام .

* * *

ومن خلال هذه النقطة بالذات جاءت ازمة حادة عانى منها الشعر العربي منذ مطلع هذا القرن وحتى السنوات الاخيرة من العقد الثاني من هذا القرن وكانت ابعاد هذه الازمة تتركز في كيفية استطاعة الفنان الانتقال الفني والدقيق والعريض من دائرة نفسه الى دائرة الامة عبر دوائر الافراد والجماعات فظهر شعراء استطاعوا ان يقدموا لنا شعرا ذا قضايا مصيرية كبيرة مع الحفاظ على الفنية الذاتية للشعر وذلك من خلال النفاذ من تجاربهم الشعرية الخاصة مع الحياة والفكر والثقافة والمجتمع والحضارة بشكل عام الى تجارب او تجربة الامة بشكل عام مع الحياة والفكر والثقافة والمجتمع والحضارة ايضا . وكانت مثل هذه القصائد من اعمق وابرز ما قدم لنا الشعر المتبني لقضايا الامةالمصيرية .. واضرب مثالا عاما على هذا النوع من الشعر شعر صلاح عبد الصبور في ديوانيه « احلام الفارس القديم » و « اقول لكم » وكذلك بعض انتاج بدر شاكر السياب الشعري الذي كتبه اثناء (الضياع السياسي الذاتي) .

وتكمن الصعوبة في الشعر السياسي (ومفهوم الشعر السياسي الذي اقصد به هنا ليس الشعر الذي يلتزم بنظرية سياسية واحدة وانما الشعر الذي يعبر على واقع سياسي عام يؤثر او لا يؤثر على اتجاه الامة الى الامام او الى الخلف) اقول تكمن الصعوبة في الشعر السياسي في اكثر من نقطة وفي اكثر من موضع فالشاعر بناء على ذلك مطالب بان يقدم لنا قصيدة شعرية فنية اولا ، ورؤى سياسية او قومية ثانيا بحيث يستطيع الموازنة موازنة تامة بين كل الخيوط الفنية المطروحة وبين كل الخيوط السياسية او القومية المطروحة ايضا . وهذه الموازنة بالذات قد اخطأ او فشل في تحققها معظم الشعراء العرب المحدثين .. فهم اما ان يقدموا لنا شعرا خطابيا (اي خطبة سياسية منظومة شعرا) واما ان يقدموا لنا قصائد غلبت عليها التقنية الفنية المسرفة على حساب الرؤى السياسية والقومية .

فكان هناك من غلبت على قصائدهم الرؤى السياسية والقومية على الرؤى الفنية الشعرية . وكان هناك من غلبت على قصائدهم الرؤى الفنية الشعرية على الرؤى السياسية والقومية . وكان هناك من ناحية ثالثة من استطاعوا بصعوبة وبصفة نادرة ان يسيطروا على هذه الموازنة الدقيقة والصعبة بين كل من الرؤى السياسية والقومية والرؤى الفنية الشعرية . هذا من ناحية فنية شكلية .. واما من ناحية مضمونية فان الشعر العربي السياسي الملتزم بقضايا مصيرية معينة قد فشل في التعبير عن قضية كبيرة كالقضية الفلسطينية مثلا لان الواقع السياسي لهذه القضية منذ عشرين سنة ونيف كان واقعا هازلا وهزيلا .. ولم يدخل هذا الواقع لهذه القضية مثلا دائرة الجدية المصيرية الا قبل سنتين او ثلاث سنوات فكان ان عكست هذه القضية شعرا وادبا حادا في السنتين او الثلاث سنوات الماضية . اريد ان اخلص من هذه النقطة الى نتيجة واحدة وهي ان عبثية الحياة السياسية طيلةالنصف الاول من هذا القرنقد ساهمت مساهمة فعالة في تردي الشعر السياسي .. لان الشعر السياسي بالتالي كان يعبر عن رؤى سياسية وافعية مهترئة وساذجة فما كان من هذه الرؤى الا ان انعكست على الفن والادب بشكل عام ..

وقبل اشهر صدر ديوان الشاعر فواز عيد (اعناق الجياد النافرة) (1) ومن جملة ما اثار هذا الديوان بشكل عام ما قيل عن فواز عيد من انه شاعر بلا قضية سواء كان ذلك في ديوانه الاول « في شمسي دوار » او في ديوانه الثاني « اعناق الجياد النافرة » وانا هنا لست بصدد الدفاع عن هذا الذي قيل لان التهمة غير واردة هنا بقدر ما هو وارد مفهوم شعر القضايا وشعر اللاقضايا ـ والشاعر الذي يعبر من خلال شعره عن قضية ما والشاعر المتفلت بدون قضايا ..

فهل فواز عيد شاعر قضية .. ام هو شاعر (متفلت) . علما بان القضية هنا ليست قضية فواز عيد وانما هي قضية الجيل الثاني من شباب الشعر الذي جاء بعد جيل عبد الصبور وحجازي والسياب وحاوي والبياتي والحيدري والقباني وادونيس اولا واخرا .

ان المفهوم الذي ساد منذ فترة والذي يقول بان كل شاعر لا يتبنى قضية سياسية او قومية او اجتماعية فقط شاعر بدون قضية مفهوم

---

1 ـ منشورات دار الاداب ، بيروت .

خاطىء جدا .

فكما ان (اراجون) مثلا شاعر ذو قضية فان بودلير ايضا شاعر ذو قضية علما بان الاول قضيته سياسية وقومية والثاني قضيته فنية تقنية محضة . وكما ان (اليوت) مثلا شاعر ذو قضية فان (اودن) ايضا شاعر ذو قضية علما بان قضية الاول قضية حضارية عامة وقضية الثاني قضيه تقنية فنية محضة . وكما ان الشاعر (كمينجز) شاعر ذو قضية فنية (صاحب فكرة توزيع الكلمات توزيعا صوتيا) فيقدر مستوى الصوت وحده بقدر ما يعطي البيت الشعري الواحد من كلمات) فان الشاعر د . هـ . لورنس (ولورنس شاعر كبير بالاضافة الى انه قصاص وروائي عظيم) صاحب قضية تتعلق بفلسفة الجنس وابعادها .

وفواز عيد بالتالي شاعر ذو قضية وقضية كبيرة وهي قضية اعادة تركيب الصورة الشعرية العربية اعادة كاملة وبناء هذه الصورة بناء عصريا ليتفق والابعاد الجديدة التي اكتسبها الشعر العربي الحديث .

* * *

الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه القيم عن (الشعر العربي المعاصر) حاول ان يفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة مستعرضا بذلك عدة الوان من الابنية الفنية فقال ان هناك من الابنية الفنية في القصيدة العربية ما هو دائري يرتبط اوله باخره ليكون دائرة متكاملة ومن هذه الابنية الفنية ما يكون حلزوني الشكل يدور حول ذاته ملقيا باضواء اكثر على الموضوع الرئيسي في كل دورة ومنها القصيدة التي تبدأ بقمتها ثم تنحل شيئا فشيئا في صور متلاحقة متآزرة ومنها القصيدة التي تقدم مجموعة من التنويعات على موضوع واحد وقد تبدو هذه التنويعات غريبا بعضها عن بعض ولكنها في واقع الامر متكاملة تتبادل اضواءها ودلالاتها كما عبر عن ذلك الشاعر صلاح عبد الصبور في كتابه الاخير (حياتي في الشعر) . فاين يقع البناء الشعري الفوازي من هذه الابنية ؟

وقبل الاجابة على هذا السؤال هناك قضية اثارها الشاعر صلاح عبد الصبور في كتابه (حياتي في الشعر) بالنسبة للبناء المعماري والبناء التشكيلي في القصيدة العربية الحديثة وعلينا قبل تحديد البناء الشعري الفوازي الجديد من خلال ديوانه (اعناق الجياد النافرة) ان نستعرض الفرق بين هذين البناءين .. البناء المعماري والبناء التشكيلي في الشعر لكي نستطيع الوصول الى الموقع الحقيقي للبناء الشعري الفوازي . يقول صلاح عبد الصبور .. ان المعمار ينبع من فن العمارة بينما ينبع التشكيل من فن التصوير ولنقل ان فن الشعر اقرب الى التصوير منه الى العمارة ولكن هذه المسالة ذوقية قد يختلف عليها . اذن فلنقل ان المعمار فيه درجة من العمد والتصميم اكثر من التشكيل فلا بد لبناء مسجد او متحف من لون من التصوير للوظيفة التي يؤديها هذا البناء ولا بد من اخضاع المادة لهذه الوظيفة ولا بد من تكاثف عديد من الخبرات لتحقيق هذا العمل على اختلاف المراحل التي يمر بها اما تشكيل اللوحة فهو وارد ياتي الى النفس فتتحرك به اليد كما يرد وارد القصيدة الذي لا يخضع للاغراض النفعية ، ومقدار العمد فيه اقل كثيرا من مقدار العمد في المعمار . فاين تقع الصورة الفنية الشعرية الفوازية .. وماذا فعل فواز عيد في بناء الصورة الفنية الشعرية في ديوانه ((اعناق الجياد النافرة)) ؟

في قصائد (طيور الخليج) ، (الميناء) ، (السهوب) ، (الكلدان في المنفى) ، (الليل) .. واعمدة الجسور ، (تشرين يمر)، (السحب العريقة) ، (اسفار) ، (الرباب) ، (رايتي الكسيحة) ، (الانواء)، (رواه الترمذي) ، (ايلول الجامح) ، سر .. توا (الصبار) . (الطائر الصدفي) ، (الاشجار على الضفة) ، (نزوات برية) ، (دان .. دان) ، (المنقوش في البردى) ، (الليلة اليتيمة) ، (خطة نوء)، (مرثاة للعجوز) ، (بانتظار بريد الشمال) ، (واعناق الجياد النافرة) اخيرا .. في جميع قصائد الديوان نجد ان فوازا قد عمل على ان تكون قصائده المذكورة مزيجا دفيقا من البناء التصويري التشكيلي القائم على البناء الفني الدائري ومن البناء التصويري الشكلي القائم على البناء الفني الشعري الحلزوني ليخلص من هذا كله الى بناء فني جديد هو كما قلنا عبارة عن مزيج لهذه الابنية الفنية المختلفة .. ولناخذ مثالا على ذلك قصيدة من بين قصائد اعناق الجياد النافرة ..

يقول فواز :

عبر القطار .. فاوشكت سحبي العريقة ان تفيق
واضاء ناقوس المحطة شاطىء
علقت قناديل المساء على الطريق الشاحب
امي تقول : كبرت عن احزانك الاولى فاضحك .. للقطار الآيب ..
صوتي ومئذنة المساء تلفتا عند الغروب
وعانقا شجر الطريق
وتمر في افقي خطى طيف المساء
وعلى الجليد .. تظل تنهمر الغصون .. على الجليد
تن .. تن .. تن .. ويدق ناقوس المحطة
.. من جديد
عبر القطار .. فصحت اين ؟ يمر.. لا يدري وينكفىء النهار
وحقائبي فوق الرصيف
قدح من البلور نافذتي .. وبعض لفافة ..
ووميض نار
وشجيرتان قديمتان يشم طيبهما القطار
وشرائط الانهار تشربها الحقول . وتخور اعمدة النهار
والموت عوسجة وراء كرومنا .. تقتات
.. ما تهب الفصول

فالبناء الفني الحلزوني هنا واضح تماما .. ذلك البناء الذي يدور حول ذاته ملقيا باضواء اكثر على الموضوع الرئيسي في كل دورته .. عبور القطار .. واضاءة ناقوس المحطة لشاطىء الشاعر .. ثم مزيد من الاضواء : .. قناديل المساء على الطريق الشاحب .. ثم مزيد من الاضواء : امي تقول كبرت عن احزانك الاولى ثم المزيد : عناق صوت الشاعر ومئذنة المساء لشجر الطريق .. الى اخر هذه الصور التي تلقي المزيد من الضوء على ظاهرة السحب العريقة . وبالاضافة الى ذلك فان فواز قد جمع الى جانب الشكل الفني الحلزوني الشكل الدائري ايضا والذي يربط اول القصيدة بآخرها ليكون بعد ذلك دائرة متكاملة.

عبور القطار اضاءة ناقوس المحطة . صوت الام . صوت الشاعر ومئذنة المساء وهما يعانقان شجر الطريق ، خطى طيف المساء التي تمر في افق الشاعر على الجليد انهمار الغصون .. دقات ناقوس المحطة من جديد .. عبور القطار من جديد .. انكفاء النهار . نزول الشاعر فوق سلالم الخشب العتيقة .. اضاءة نجم انطفاءة نجم الخ ..

الى ان يقول فواز في نهاية القصيدة (وتفيق ازهار المصابيح الصغيرة فجاة في الليل انتظر الاياب .. فمتى اراك متى ويغمرني السحاب .. دنيا مغلفة باجنحة العصافير اليتيمة) . ولعل القارىء لهذه القصيدة ولمعظم قصائد الديوان ايضا يستطيع ان يلمح كيف ان فوازا يبدأ القصيدة من قمتها ثم يحلها شيئا فشيئا في صور متلاحقة متآزرة كما انه يقدم مجموعة من التنويعات غريبا بعضها عن بعض ولكنها في واقع الامر متكاملة تتبادل اضواءها ودلالاتها .. يقول الشاعر الانجليزي ((ديلان توماس)) :

(انني اترك الصور الشعرية تتكون في نفسي تكوينا عاطفيا ثم

اطبق عليها ما في حوزتي من قوى فكرية ونقدية . وقد تولد هذه الصورة صورة اخرى وقد تناقض الصورة الجديدة الصورة الاولى وقد اجعل من الصورة الثانية التي تتولد من الصورتين الاوليين صورة متناقضة رابعة لتتصارع الصور .. جميع هذه الصور في حدود الاطار الشكلي الذي افرضه) ..

وهذا المفهوم من البناء الفني الصوري المتصارع قد استعمله فواز بذكاء واصالة عميقة في عدة قصائد ابرزها « دان .. دان » و « اعناق الجياد النافرة » ففي « دان .. دان » يقول فواز :

كان شيخا خلفه سبعون عاما
وصحـارى
وعلى الخصر نطـاق
وعلى الساح تلوب القدمان
تخفق الراحة كالنسر
وتعدو الساق خلف الساق
يلتف .. ويستعطي اكف المنشدين
يتعرى راقصا من عمره السبعين ..
يـرفـض
جبين بارق ..
تبكي اذا اوجعه اللحن شفاه
ويـدان
ويغني طائفا بالساحة الكبرى
فتنهد اكف : دان ... دان

اذا اردنا ان نطبق مفهـــوم « ديلان توماس » حـــول التصارع الصوري الشعري يبدو لنا هذا المفهوم واضحا من خلال المقطع السابق .. الصورة الاولى : كان شيخا خلفه سبعون عاما وصحارى وعلـــى الخصر نطاق ، الصورة الثانية والمتناقضة مع الاولى : وعلى الساح تلوب القدمان تخفق الراحة كالنسر على الاخرى وتعدو الساق خلف الساق .

الصورة الثالثة والمتناقضة مع الثانية يتعرى راقصا مـــن عمره السبعين ..

الصورة الرابعة المتناقضة مع الثالثة تبكي ـ اذا اوجعه اللحن ـ شفاه ويدان .. لقد قلت فـــي دراستي السابقة لديوان فـــواز الاول « في شمسي دوار » ان فوازا موزع صورة سيمفوني اخذ مـــن البناء الموسيقي السمفوني « التقنية الفنية وطبقها على الشعر لا مـــن حيث البناء الموسيقي كما هو « في شمسي دوار » ولكن مـــن حيث البنـاء التصويري كما هو في « اعناق الجياد النافرة » . ولعل هذه النقطة هي جزء من القضية التي يسعى فواز الى تبنيها فنيا اما الجزء المكمل .. وهو الجزء المضموني فهو المتمثل في تبني فواز لقضية الحزن الانساني الكبيـر .

لمـاذا الحـزن :

فيما روى عن « محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم انـه قال ذات يوم « اني ارى ما لا ترون وأسمع ما لا تسمعون والله لو علمتم مـا اعلم لضحكتم قليلا ولبكيتم كثيرا ولما تلذذتم بالنساء علـــى الفـرش ولخرجتم الى الصعدات تجاورن الى الله « والله لوددت انـــي شجرة تعضد والله لوددت اني شجرة تعضد » لقد تساءلت دائما لماذا يعد فواز عيد شاعرا حزينا وحينما قرأت ديوانه « اعناق الجياد النافرة » والذي اعتبره « ديوان الحزن » وليس « ديوان الالم » ادركت جيدا لماذا اصبح فواز عيد شاعرا حزينا ..

فواز في ديوانه الاول « في شمسي دوار » كان شاعـــرا غنائيـا متالما .. والالم حالة خاصة وليست رؤيا . في حين أن الحالـة تطورت لدى فواز الى ان اصبحت رؤيا حزينة في « اعنــاق الجياد النافرة » بمعنى ان الالم لدى فواز عيد تطور خلال المرحلة الممتدة بيـــن الديوان الاول والديوان الثاني .. الى ان اصبح حزنا . والحزن فـــي الشعر العربي المعاصر يعد (موقفا) انسانيا عظيما لا من حيث كونه حزنا ولكن من حيث كونه موقفا من الحياة .

فالشاعر الحزين شاعر رافض .. والرفض مرحلة نتيجة لمرحلـة الحزن .. والشاعر الرافض شاعر ينشد الهدم.. والشاعر الذي ينشد الهدم شاعر ينشد البناء في النهاية .. وفواز عيد من خلال « اعنـاق الجياد النافرة » شاعر لا تعجبه الحياة لذا فهو حزين . وحزن فواز على عكس ما يظن معظم قرائه ليس موقفا سلبيا ابدا وانما هو موقف ايجابي كل الايجابية فيما لو علمنا ان حزنه كما قلنا يعني انه رافض .. ورفضه يعني انه يسعى الى الهدم ..

والحزن بالتالي عند فواز « شهوة » .. شهوة لاصلاح العالم كما يقول الشاعر (شللي) .. وليست (خطوة) لاصلاح العالم .. وهـذه الشهوة تأتي خلال عدة صور ..

رجعت وساحتي الظلمـات .. والاحزان
اجـراسي
افتش في ندى الحيطان .. عن
ضحكاتهم عني
فلم اعثر على احد .. سوى صوتي
تلافينا هنا .. غرباء .. من شرق ومن غرب
وابلينا الفصول .. طريقنا ظما واشراق
مررنا دونمـا اعيـاد
لمجد حراجكم ورفعت وحدي للرياح وللدجى كاسي ..
سلاما ولتضيء خلجانكم بعدي ! اتيه .. اتيه
واسمعكم اذا غنيت .. ان مت
وترق قبل وقفتكم على الابواب واحتي
واسمعكم
فاعطش .. ريحكم ريحي .. وفوق تلالكم
مزقي وراياتي ..

يروي الاصحاح السادس والعشرون ان عيسى عليه السلام صعد الى جبل ذات مرة وابتدأ يحزن ويكتئب فقال : نفسي حزينة جدا حتى الموت .. وخر على وجهه وكان يصلي قائلا : يا رب ان امكن فلتعبر عني هذه الكأس ..

وكان محمد بن عبد الله « صلى الله عليه وسلم يقول « الحـزن رفيقي » .

وكان الحزن .. وكانت شهوة الاصلاح وكان الحـــزن قضية .. وكان الحزن بالنسبة لفواز الجانب الموضوعي من القضية التي ينحـر تحت قدميها قصائده .. وهي بالتالي قضية اللاقضية في مفهوم دعـاة القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية الخالصة .

شاكـر النابلسي

تتمة مناقشات الثورة والادب

تتمة المنشور على الصفحة - ١٢ -

« الاستبدال » ، ولقد تطرفت في مقاطع مطولة من مقالي الى شرح عملية الاستبدال هذه ، واكتفيت بتحليل مبادئها دون الغوص في تفاصيل تطبيقها ، ولوسقت مثالا الان للتوضيح ، لقلت ، كما قلت في مقال سابق ، كان تحت عنوان « محاكمة ثورة ٢٣ تموز في مجلة مواقف » المنشور في « الآداب » ، ان الثورة الفلسطينية ليست بديلا يمحو كل ما سبقه وعاصره من الثورات ، بل ان التاريخ لا يعرف الاستبدال ، ولكنه يعرف التكامل بين احداثه الجسام سلبا وايجابا من خلال التفاعل الحي على ارض الواقع الانساني ذاته .

فلست اذن من القائلين بالعودة الى الصفر ، اذ لا صفر في التاريخ . ولا ادري لم تفرض علينا مثل هذه الاحكام التعسفية لمجرد طرح مبادىء لأسس نقد ،يتمشى مع معايير كل نظرية علمية ، وفي طليعتها الماركسية ذاتها .

واما ما يعدده الاستاذ العالم على هواه من التهديدات بانني « اتحدث كانما لم تتحقق في العالم العربي منجزات تحمل كلمات التحرير والتأميم والتصنيع والنضال الثوري المسلح والتحول الاشتراكي ، والنضال ضد الاستعمار والصهيونية وعشرات وعشرات غيرها » وعشرات من هذا التلفيق الذي لا نقره رصانة علمية عرفت عن الاستاذ العالم ، وكانت موضع احترام اصدقائه وقرائه . ولست اراني هنا في معرض الدفاع عن وطنيتي ، فانني لست مجهولا الى الحد الذي يمكن ان يمر موقفي بمثل هذه الصرخات البعيدة عن جو النزاهة في التأويل والتحليل لنصوص ، كانت ولا شك توحي بعكس ما اوحت الى الاستاذ العالم بين أيدي المئات من القراء الذين لم يفتهم هدف المقال ابدا ، بمثل هذه الصورة التي يتعمد البعض ان تفوته خلالها مقاصد العبارات .

- يقول الاستاذ العالم نفسه في مقدمة مقاله وهو يحاول ايجاد صياغة معينة في موضوع دقيق ، ليتحدث عن تخلف مجالات الثورة الثقافية في البلاد التي حققت ثورات تقدمية ، بقول « ولكننا لا نستطيع ان ننكر ان بقايا التصورات والقيم والاذواق والعادات المتخلفة التي تنتسب الى مجتمع ما قبل الثورة ، ما تزال تتنفس وتعيش وتسيطر في القرية والمدينة على السواء ، وما تزال تمثل تخلفا في حركة التحول الثوري في المجتمع ، وخللا في الهياكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية عامة . ولسنا نعدو الصواب .ان قلنا انها كانت مصدرا من مصادر هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ » .

عجبا فما بال الاستاذ العالم يستهجن في الآخرين ، ما يبيحه لنفسه وقلمه، وما باله هكذا دفعة واحدة ، وخلال مقطع واحد ، يتطور من هدوء العبارة في وصفه للمشكلة ، بانها « رواسب » ثم يعمم الفساد في الاخلاق والتفكير في القرية والمدينة ، ثم يعمم اكثر (ويا للهول!) الخلل على « الهياكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية» حتى لا يستطيع ان « ينكر » ان ذلك كان سببا من اسباب هزيمة حزيران .

فما الفرق بين هذا النص ، ونصوص المقال الذي نقده وجرحه واقام النكير على رأس صاحبه ، واعتبره عدوا للثورة ؟ ان الفرق بين الحديث عن المبادىء والتعليل النظري وبين الحديث في الاوصاف السريعة التطبيقية التي هي مع ذلك تلخص الموضوع ، ولكن لا تفسره ولا تقلله ، وتتهرب من تحليله ، وتكتفي بعرضه هكذا مجردا سريعا رمزياء للتلاؤم مع « الظروف » .

فلماذا لا نقول اذن ان الاستاذ العالم ، الايديولوجي الماركسي المعروف ، ينادي بالعودة الى الصفر او ما يشبه الصفر على الاقل ؟ وما الذي يرغبنا اخيرا في هذا « الصفر » المجيد ؟

انها اعتبارات « الظروف » .. للاسف !

* * *

واعود الان الى مناقشة مبدأ آخر اختلف فيه مع الاستاذ العالم ذكره في مطلع نقده لمقالي . يقول عني هكذا ، ومرة واحدة ، والقول هنا حكم « انه يتبنى النتائج التي انتهت اليها المدرسة الهيكلية ، او على حد تعبيره المدرسة البنيوية ، وهي مدرسة ستاتيكية ميكانيكية في تقديري تهدر الدلالة الديناميكية الحية للغة الانسانية ».

فالناقد يقول اولا انني انبنى نتائج المدرسة البنيوية ، ثم يحكم حكما آخر فيصف هذه المدرسة بالستاتيكية والميكانيكية . وغني عن البيان ان الناقد لم يجشم نفسه عناء تقديم الادلة ، او على الاقل ايراد العبارات التي تدعم حكميه هذين . ولنتجاوز هذه النقطة .

واقول للاستاذ العالم انني لم اعلن بعد تبعيتي للمدرسة البنيوية، وهو لا يملك اي دليل موضوعي ضد انكاري هذا . ولكنه اعتبر ان مجرد عرض بعض افكار وآراء هذه المدرسة التي كانت ميزتها الكبرى تكمن في دراساتها الفنية حول بنية اللغات الانسانية وعلاقتها بفعاليات الحضارة ، هذا العرض وحده يكفي لاتهام صاحبه بانه ضالع في تبني النظرية التي يستعين ببعض آرائها في توضيح موضوع فكري يعلم الاستاذ العالم ، انه لا يجوز تجاهلها ، وهي في اوج تاثيرها الثقافي الكبير الشامل .. حتى على ماركسية الاستاذ العالم العزيزة ... ولكن ماركسية الحضارة الغربية ، وليست ماركسية بعض مثقفي الشعوب النامية ، التي وصفها « لوسيان سباغ » الماركسي البنيوي، بانها اشبه بالدين الشرقي العتيق من حيث التعلق بالحرفية ، والتعصب للالفاظ والاشكال الصورية فيها . ثم انني اختلف مع الاستاذ بحكمه العاجل الجازم القاطع ، بان المدرسة البنيوية هي ستاتيكية وبنيوية . فلقد تكون لها نواقص كثيرة ، غير هذه . ذلك ان البنيوية قامت في الاصل وعند مؤسسها الاول « ليفي ستروس » لتحليل اعمق علاقة ديناميكية ،الا وهي علاقة الفكر بالسلوك الاجتماعي . ولعلني لا اعلم الاستاذ العالم ما لا يعلم . اذ اقول له ان من بين اعلام هذه المدرسة المتشعبة اليوم فلاسفة وعلماء كبار ماركسيين امثال « لوسيان سباغ » نفسه ، الواردة ذكره في المقال ، واكثر من هذا ، فان مراكز ابحاث كثيرة تنشأ اليوم حتى في الدول الاشتراكية الاوروبية لدراسة الفلسفة اللغوية بحسب ابحاث العلماء البنيويين انفسهم . ولست اعتقد ان الاستاذ العالم هو من انصار اغلاق النوافذ ضد ما ليس مطابقا لعقائدنا الوثوقية .وخاصة ان المذهب البنيوي هو منهج فلسفي علمي ، قد نختلف مع اصحابه في بعض اسسه المعيارية ، ولكن المحصول العلمي الذي يأتوننا به في ميدان الكشف عن اسرار اللغة اجتماعيا ونفسيا ، لا يمكننا ان نرمي به لمجرد ان اصحابه ليسوا جميعا ماركسيين ، وعلى طريقتنا في اعتناق الماركسية .

* * *

لعلي أطلت في هذا الرد الذي اردته مدخلا الى موضوع قد يهم القارىء اكثر من اهتمامه بجدل بين كاتبين ولكن الرد طال حتى استغرق الموضوع الذي نويت له صياغة فكرية مستقلة . ولعل امتداده ذاك قد اصبح يدل على جوهر المشكلة التي لن اعفي نفسي من معالجتها في موضوع قادم .

غير انني اجتزىء القول هنا لابحث نقطة هامة قد يكون الاستاذ العالم اثارها وهو يعرض لمفهومه عن الثورة الثقافية ، فهو اعتبرها نتيجة للثورة السياسية،في البلاد التي لم تصل فيها الثورة الى مرحلة السلطة . وهو اعتبرها في البلاد التي تم الوصول فيها الى السلطة ، انها مرتبطة بالامية وقال : « انه لا سبيل الى تحقيق ثورة ثقافية عربية في البلاد التي نجحت فيها الثورات التحريرية والتقدمية ، ايا كان مستوى هذا النجاح ومداه وعمقه ، الا بالقضاء

على الأمية الابجدية والأمية الثقافية ، الا باجتثاث بقايا التصورات والقيم والاذواق والعادات المتخلفة ، التي تنتسب الى المجتمعات الاقطاعية والرأسمالية والاستعمارية ، والا باشاعة الفكر العلمي الموضوعي بين الجماهير ..» وهكذا عدد الاستاذ العالم (ما يجب) ان يتحقق من اسس علمية وثقافية لكي تتحقق الثورة الثقافية . فهو اذن يعترف بان مجرد وصول الثورة الى السلطة السياسية ، لا ينقل المجتمع الى حال التقدم الثقافي بصورة آلية . في حين ربط تحقق الثورة الثقافية في المجتمعات غير المحكومة ثوريا ، باستيلاء الثورة على السلطة . وهكذا اختار الكاتب الطريق السهل لعرض افكاره ،ولم يطرح اسس المشكلة الرئيسية . ذلك ان الثورة الثقافية لا تعنى تغييرا في وضع الجماهير في حال الأمية الىحال المعرفة فحسب ،ولكن تعني التحويل الجذري في علاقة المجتمع مع ظروفه المادية والمعرفية والتاريخية في آن واحد ، وحسب ايقاع متوازن بين هذه المعادلات الثلاث . فالثورة السياسية المقطوعة الجذور عن عملية التغيير فى العلاقات المادية والمعرفية والتاريخية ، والمكتفية بالاستيلاء علىالسلطة الفوقية ، قد تصبح عميقا ((ثوريا)) للثورة الشمولية الحقيقية . ولهذا فلا يمكن ربط التغيير الثقافي الحضاري آليا بالتغيير في السلطة فحسب . ذلك ان كثيرا من تجارب العالم الثالث القائمةاليوم، قد عزلت فيها الثورة السياسية في القمة وقطعت عن جدليتها مع الواقع المادي والتاريخي لمجتمعها ، وذلك بسبب اساسي وحيد ، وهو مسخ العمل الثوري في قالب الصراع السلطوي ، ثم استعارةالسلطة لجميع شعارات الثورة ، مما حول هذه الشعارات الى مجرد الفاظ ، مع بقاء واستمرار الواقع المتخلف كما هو . وبذلك يتساوى الواقع العربي في ظل دولة ذات سلطة ثورية قمية ، مع الواقع العربي فيظل دولة ذات سلطة رجعية ، ما دام التغيير لم يحدث الا على مستوى القمة المسيطرة . ذلك لا ينطبق بالطبع على جميع تجاربنا الثورية . فان هناك تجربة رائدة ، هي الثورة الناصرية ، التي ما زالت تكافح لادخال الجدلية الثورية الى صميم الهيكل المادي والاجتماعي في بلدها ، وتناضل للخلاص من تناقضات السلطة والثورة التي حملتها معها من عهد ما قبل النكسة .

فنحن اذن نرفض ان نتعامل مع هياكل سلطوية تنشر القواميس الثورية وتبيع وتشتري بالالفاظ انتصارات وانجازات على رأس هرم لم تتغير فيه الا قبعته . واعتقد ان الاستاذ العالم يشاركنا هذا الرفض ولو تطلب منه ذلك تخطي الدبلوماسية في مجال البحث الفكري والعلمي .

لقد ترك الاستاذ العالم كلامه يسير حسب اسلوب تقريري وصفي ولم يجرب مرة واحدة ان يقدم تعليلا او تبريرا فهو اطلق هذاالقانون: الثورة الثقافية مرتبطة بالثورة السياسية . ولكن لم يسأل العالم: ومن يحقق هذه الثورة السياسية ، وما هو الاسلوب ، وكيف تحكم الثورة السياسية . هل اعتبر العالم ان الاجوبة على مثل هذه الاسئلة واضحة بديهية ، مفروغ منها ؟ اوليست هي عصب المشكلة التغييرية كلها ، وفي بلاد كبلادنا خاصة ؟

ان محاولة اعطاء الاجوبة لا تتم بتقديم النظريات الجاهزة . انك لا تستطيع ان تقول لي : عد الى الماركسية . فلسوف تلقى اذن مفاتيح جميع الابواب المغلقة المستعصية . ولن تستطيع ان تنصحني بان ((اعلن ماركسيتي)) كي اصبح قادرا على تحقيق الثورة المطلوبة في ظروف مجتمعنا .

هذا هو اختلافنا مع فئة من الماركسيين ، الذين ندعوهم بالحرفيين ، والذين ما زالوا يصرون على ان مجرد ترديد ((الآيات)) الماركسية ، يسمح لهم بفتح العالم ثوريا . وهم بذلك يقعون في وهم الاعتقاد بقوة اللفظة من ذاتها على التغيير تلقائيا : قال ماركس، وقال لينين ، لا يفيد ، وهو ما افاد الاحزاب الشيوعية العربية منذ اربعين عاما واكثر ، بل زاد في غربتها وعزلتها عن الاحداث المصيرية الكبرى ، التي قلبت وجه العالم العربي ، وجعلت اكثر هذه الاحزاب تبحث عن مكان لا حق بالقوى الصاعدة ، الا تلك الفئات من المثقفين الماركسيين ، الذين ادركوا ان الماركسية منهج فكري علمي ، ومصدر ثر للثقافة والفهم والتحليل ، وانها ليست قالبا من حديد ، قابلا لان يحشر فيه كل موضوع ، ولو حطمنا زوايا الموضوع ، وكسرنا نتوءاته واعضاءه ، لنقسره على الدخول ضمن حدود الاطار الجامد .

والاستاذ العالم كان اقرب دائما ، كما حدست ذلك من خلال مقالاته ومواقفه ، الى اعتبار الماركسية منهجا علميا وليس كتابادينيا، كل تعديل او تليين لبعض افكاره يعتبر الحادا وزندقة . والمنهجيتطلب اخلاصا آخر ، انه اخلاص التطبيق الامين على معطيات الواقع،بدون وزن لردود الفعل الكابحة . كما ان تطبيق المنهج العلمي يتطلب كذلك علوا بالقيمة العلمية فوق القيمة النظرية . فحيثما قدمت التجربة مادتها الخاصة التي لا يستوعبها المنهج ، او بعض منطلقاته، فاننا مع الموقف العلمي ضد يبوسة المنهج . والموقف العلمي يأمرنا الا نتجاهل الجديد في التجربة ، والخصوصي في بنيتها ، والا نكون وقعنا في وهم اللفظ المعزول عن الشيء الذي يمثله . اذ ان المنهج ان لم يتلاءم مع عادته ، اصبح كومة الفاظ لا تني ولا تفيد ، ولا تملك اية قوة سحرية على تغيير العالم بايقاع اللفظ ، واعلان الانتماء الى عناوين اللفظ وحده .

ولسنا هنا في مجال استعراض التعديلات الخطيرة التي تناولت أسس النظرية الماركسية لضرورة المنهج ، ولا التعديلات التي تناولت مقاييس المنهج لضرورة التكيف مع معطيات تجارب الثورات الانسانية المعاصرة . ولكننا نكتفي بالاشارة فقط ، الى ما استطاعت ان تقدمه التجربة الثورية العربية خلال ثلث قرن تقريبا ، وهي ما قادها ماركسيون حرفيون ، ولا حققها طبقيون اجتماعيون ، على طريقة المختزل المجرد الذي يعزى الى الماركسية عادة لدى هذه الفئة من المتدينين بدين الماركسية ، لا من العلميين المستفيدين من الثوابت العلمية في الماركسية كنظرية منهج تحليلي واقعي .

والمشكلة في الواقع تعود الى نزعة استبدال الالفاظ بالفاظ اخرى ، مع بقاء الاشياء جامدة في منأى عن التحويل والتغيير . واليوم ومع تعاظم الموجات الثورية العربية ، يزداد طرح النظرياتالعلمية المنتمية الى العناوين الماركسية ، ولا شك في ان بعضها القليل يحس حاجة مشروعة للتزود بالفكر العلمي في مجال الممارسة الثورية، ولكن ربما تنقصه الروية والاستعداد للدرس والتنظير ، والجدل الحي، فيسارع الى استخدام القوالب ، ويهمل مضمون التجربة . وتغلبه نزعة تحديد الموقف السياسي بالالحاح على عناوينه الماركسية الجديدة، لدرجة الطفولة احيانا يساريا ، والاعلامية الفقيرة في مجال الصراع الايديولوجي ، الذي بات اسير صراع الفاظ اكثر منه جدال مواقف محدودة ، موزونة بقدر ثقلها في التأثير على ملامح المعركة الاساسية .

والكثير من هذه التيارات الحديثة المستحدثة تجرفه حمى المزايدات اللفظية ، فيضع مقياسا لثوريته الجديدة . بقدر كمية المصطلحات المرددة من قواميس الماركسية .

وتلذ له عملية التبرؤ الكامل من جميع ملامح التجارب الثورية العربية السابقة ، الى درجة استبدال الواقع بالقاموس الايدلوجي وهؤلاء كذلك يتابعون مرض الدوران ضمن دائرة الالفاظ ، وتجاهل الاشياء ، اشياء الواقع ، ما حدث ويحدث له ، ما تخترقه من عوامل موضوعية ، وما تصطرع فيه من قوى اساسية وقوى مدسوسة ، وما تتخذه حركة تغييره من تشعبات، وما تصطدم به من عقبات ذاتية وخارجية .

وهنا كذلك يريح هؤلاء الثوريون انفسهم من عناء استخدام المنهج الذي يحملون عنوانه ، ويحجدون المنهج عبر الفاظه الكبيرة ، وينكفئون عن مواجهة الواقع ، وانتزاع صور تحليلية عن بنيانه ، تفيد فعلا في التمهيد لوضع استراتيجية ثورية جديدة ، قادرة على الاتحاد

مع حركة الجدلية التاريخية ، قادرة على تفجير القوى الثورية الكامنة في بنية الواقع ، وفرزها واستقطابها لتوجيه الحاضر العربي من براثن الهزيمة والضياع ، والفرار الى الاستبدال الظاهري، الى الشروع الجدي المسؤول في رسم الطريق الثوري التاريخي .

ان الهزائم التي ما زلنا نتدارسها في ثورتنا الثقافية ـ غير الموضحة وغير المحددة بالرغم من كل شيء ـ ما زالت هي كذلك ،تثبت اننا نحيا في واقع نجهله مرة ، ونتجاهله مرات عديدة . واننا مسوقون بالشعارات بدلا عن التوعية المسؤولة ، واننا مدفوعون بالنوايا الطيبة جماهيريا ، والنوايا المستغلة نشرذميا ، والنوايا المصلحية سلطويا . واننا قليلا ما بارحنا آلية الانجذاب الى ما يجدده لنا قانون الاستبدال من المظاهر دون الحقائق . واننا سريعو الاخذ والتعلق بالموسيقى اللفظية ، قليلو الصبر على المعنى ، وعلى البحث عن اصوله في عظم الاشياء ، قبل ان يكون في صدى الكلمات .

والقادة الفكريون للاسف لا يقاومون الاندفاعات ، ولا يستفزهم تحدي الحقيقة والوضوح . وسرعان ما يبحثون عن مكانهم التقليدي في طليعة المظاهرات . يطوون شعارات في جيوبهم ، ويتقاتلون على مسك عصي الشعارات الجديدة المرفوعة وتنفجر اصواتهم مع الهتافات وتبتلعهم واصواتهم مكبرات الاصوات الاعلامية .

الالفاظ ثائرة مثارة يا استاذ امين العالم ، والاشياء باقية على حالها ، ولو تغير فيها ما يفرضه التاريخ ، لا ما تفرضه ارادتنا للاسف .

مطاع صفدي

* * *

تتمة عن الثوري الجديد .. والثورة

ان المنسحبين قد يتحولون فجاة الى قوة ثائرة عندما يتوفر لها مجال الاختيار الحقيقي . كأن يظهر فجاة شخص او حزب متفوق يحمل نغمة جيله ويقدم برنامجا يصلح لان يكون حلا حقيقيا . وهذا ما حدث في المانيا عند ظهور هتلر ، فقد كان معظم الذين انتخبوه من الذين لم يشتركوا في الانتخابات من قبل لعدم جدواها في نظرهم. وهو كذلك ما حصل في روسيا عند ظهور لينين ». (ص ٣٥ـ عدد ٦ ـ مواقف)

فاذا كان الدكتور حليم بركات يفكر في الثورة العربية على هذا النحو ، فهو ليس ثوريا بالقطع ، وانما هو مجرد تلقائي وعفوي ومغامر .. الا اذا كان شيئا آخر لا ندريه .

انه يعني بالمنسحبين اولئك الذين يتخلون او ينسحبون من الصراع الثوري للحظة او لمرحلة معينة من مراحل الصراع الاجتماعي او الوطني : من مراحل الثورة . ولكننا نعرف ان هتلر لم « ينتخبه » المنسحبون ، وانما انتخبته اساسا جماهير البورجوازية الصغيرة والعمال المهرة الذين طحنتهم الازمة الاقتصادية في اوائل الثلاثينات وقدم لهم الحزب النازي برنامجا زائفا اعتمد فيه على الاحلام الشوفينية ، والطبقية الضيقة لهذه الطبقة القصيرة النظر . ولكن هتلر في الحقيقة لم يصل الى الحكم بالانتخاب وانما عن طريق الارهاب : ارهاب القمصان البنية وجيش العاصفة الهتلري، وعن طريق التحالف ـ بالتمويل واسداء الخدمات المتبادلة ـ مع كبار الرأسماليين الامبرياليين الالمان والانجليز والاميركيين والفرنسيين ، واستلم السلطة فعلا وهو « ساقط » في الانتخابات عن طريق الضغط الارهابي على هندنبورج الماريشال العجوز ممثل اليونكرز الالمان (طبقة ملاك الارض الكبار والعسكريين القدامى في الجيش البروسي).والحزب النازي لم يظهر فجاة ولم يقدم برنامجا يصلح لان يكون حلا حقيقيا وانما ظهر في منتصف العشرينات ودخل علاقات كثيرة معقدة مع احزاب رجعية اخرى ومع بيوت مالية وصناعية كثيرة وقدم برنامجا زائفا كان يصلح في ظروف محددة واعتمادا على فئات معينة ان يبدو كبرنامج حقيقي .

اما لينين فلم يظهر فجاة ايضا ولم ينتخبه المنسحبون . وانما استمر يخطط للثورة وينظم قيادتها ويعبىء حولها جماهيرها طيلة خمسة وعشرين عاما الى جانب عدد من كبار الثوريين الروس الذين كانوا بعيدين عن التلقائية والعفوية والمغامرة ، ولم يشرع لينين في« التنظيم والخطيط والتعبئة » الا بعد ان بذل شخصيا جهدا جبارا من اجل الحصول على معرفة دقيقة بظروف المجتمع الروسي وتطوره الاقتصادي والسياسي والثقافي ، ولم يظهر لينين نفسه الا كثمرة لجهود جبارة سابقة استمرت اكثر من مائة عام بذلها المثقفون الثوريون الروس من اجل الحصول على الوعي اللازم للثورة بالمجتمع الروسي ومن اجل بذر هذا الوعي في صفوف ملايين الفلاحين والعمال والمثقفين الروس .

اما المنسحبون الحقيقيون ـ يا أيها الدكتور ـ فمن المستحيل ان يتحولوا الى ثوريين فجاة او بالتدريج . فقصاراهم ان يدفعوا الى حلف الثورة في مرحلة محددة تدفعهم اليها الفئات الثورية حقا في المجتمع المنظمة والواعية وحاملة المصلحة الحقيقية في الثورة وحاملة الفكر الجديد والقدرة على اعادة خلق العالم من خلال الصراع ضد القديم العفن . الفئات الثورية حقا لا تنسحب من الثورة وانما هي تمارس الثورة في مستويات متعددة ـ الاضراب الاقتصادي مثلا او المقاومة السلبية او المظاهرة المسلحة او الانتفاضة المسلحة العفوية او المنظمة جزئيا . وهي تتصاعد بالعمل الثوري بالتدريج حتى تتمكن من ان تفرز قيادتها العلمية القادرة على اكتشاف قوانين الثورة والتغيير الاجتماعي وقوانين العمل الثوري المنظم ـ هذه القيادة التي يكون عليها ان « تنظم » العمل الثوري وان توجهه وجهته الصحيحة دائما من اجل تقويض السلطة السياسية في المجتمع وتسليمها للفئات الثورية حقا والثورية الى الابد والتي لا تنسحب ثم تعود فجاة . الفئات الثورية حقا قد تضع يدها في يد المنسحبين ، ولكنها تضع ركبتها في ظهرهم حتى لا يفكروا في الانسحاب قبل ان يستهلكوا نهائيا طاقتهم الثورية في خدمة الثورة . انهم قد يسقطون بعد هذه المرحلة ـ الا من تتم تربيتهم بروح الثورة الحقيقية التي لا تعرف الانسحاب وانما تعرف تغيير اشكال العمل الثوري ومجالاته تبعا للظروف الموضوعية والذاتية السائدة .

اما المواصفات « الثماني » للثوري الجديد التي وضعها الدكتور حليم بركات (المنسحب الذي اهتم فجاة بالثورة) فليست اكثر من شتات من افكار عامة لا خلاف حولها عن رفض تقديس التراث والشغف بالمستقبل والحكم على الاشياء عن قناعة خاصة والتفتح على ثقافات شعوب العالم والشغف باعادة خلق العالم وتبني وجهة نظر جديدة الى المراة والجنس ورفض الرقابة والايمان بحرية الفكر والت(ا)كيد على العدالة ورفض كل الوان التمييز والحرمان والتسلط والاستغلال .

ولكن هل المشكلة حقا هي وضع مواصفات عامة عما يسميه الدكتور حليم بركات بالثوري الجديد ، وفي صياغة ادبية مطاطة ؟

المشكلة أيها الدكتور نطرحها عليك في اسئلة نود ان نقرا اجاباتك عنها في مجلة مواقف مثلا او في ملحق النهار الادبي :

المشكلة هي ما موقفك من الثورة العربية وما رؤيتك لها به ؟ ما موقفك من قضية الوحدة العربية السياسية والاقتصادية ؟ ما موقفك من الصراع ضد الاستعمار الاميركي وضد الصهيونية وضد امراء البترول والحريم وكبار ملاك الارض المتواطئين مع الاستعمار والذين يقدمون اكبر الخدمات للصهيونية ؟ ما موقفك من قضية السلطة في المجتمع العربي ومن الطبقات المستغلة الكبيرة التي تسيطر على مجتمعات عربية كثيرة وكاملة ؟

انك مهتم جدا برفض التراث يا دكتور ولكنك تنسى ان ملوك البترول والحريم هي التي تحمي وتفرغ كل الجوانب العفنة والمريضة من تراثنا ، ما موقفك من هذه الانظمة ؟ وما موقفك من الفكر السياسي الذي

تحمله منظمات المقاومة الفلسطينية المسلحة وما رأيك في شعار الدولة الفلسطينية الديموقراطية ؟

الدكتور حليم بركات يسأل : هل من حق العربي ان يكون ملحدا ؟ ويطلب الاجابة في الحاح مريب . انني – في البداية – اطرح عليه سؤالا : هل نحارب الاستعمار الاميركي والصهيونية ام نحارب الله ؟ ما معنى ان يفتح حليم بركات – العامل في الجامعة الاميركية – نيرانه ((الان بالذات)) على الدين ،دون ان يمس بكلمة واحدة المؤسسة الدينية الرجعية والانظمة المتاجرة بالدين عميلة الاستعمار والمتواطئة معه غالبا ؟

الدكتور حليم بركات في مقاله السابق ذكره عن الاغتراب والثورة في الحياة العربية يعدد العوامل التي يراها ((تساعد على تكييف الانسان العربي وتشجعه على القبول بدلا من الرفض)) ، وعلى رأس هذه العوامل ((الدين والتعلق بحركات شبه ثورية تقبل التراث وتنبثق عنه وتحافظ عليه)) ولكنه لا يمس بكلمة واحدة انظمة بكاملها من امراء البترول وملوكه تقوم اساسا على الاتجار بالدين بشعائره وطقوسه ومقدساته . ومن ضمن هذه العوامل التي يذكرها أيضا ((الخوف من الخارج)) ، ويشرح فكرته قائلا ((ان الصدام مع قوى خارجية يلهينا عن مواجهة القوى الداخلية)) . لماذا لا يسمي حليم بركات تلك القوى الخارجية باسمها الحقيقي ؟ لماذا لا يسميها ((الصراع الوطني ضد الاستعمار ؟))

انك يا أيها الدكتور – دون ذكاء – نسفر عن موقف نموذجي للانتهازي التقليدي : تجرب ان نجعل معركتنا الاساسية ضد ((الدين)) وليس ضد الاستعمار والصهيونية ، وضد الانظمة الثورية التي تخوض الان بالسلاح والفكر معركتنا القومية المصيرية وليس ضد الانظمة التي تتواطأ مع الاستعمار وتخدم الصهيونية وتحمي المؤسسات السياسية والفكرية الرجعية والمستندة الى اكثر جوانب تراثنا ظلاما والحريصة على ان تجعل تراثنا كله سندا لرجعيتها ، حتى في الجانب المستنيرمنه. انك تفتح نيرانك على الدين وعلى الثورة باسم ((التحرر من الماضي ورفض تقديس التراث وعدم التعلق بحركات شبه ثورية)) ولكنك لا توجه طلقة واحدة الى الناحية التي يطلق عليها كل الثوار الحقيقيين نيرانهم : الاستعمار والصهيونية والانظمة العميلة . لماذا يا سيد ؟ هل حدث ذلك بالصدفة ام ان مجلس الامناء في جامعتك سبب كافللتوضيح الاجابة ؟

* * *

ان الدكتور حليم بركات بموقفه هذا يقدم لنا نموذجا – لا للانتهازي التقليدي فقط – وانما علينا ان نكتشف ((النوع)) الذي يمثله – انه نوع المثقف الذي ينتمي الى شعب مقهور والذي سحرته قوة قاهرية فسحرته ايضا ثقافاتهم . انه لا يستطيع ان يكون امريكيا ولكنه من الناحية الروحية كف عن ان يستطيع ان يكون عربي العقل والروح . لم يستطع ان يميز بين ان يتثقف بثقافات الشعوب الغازية فيستفيد بها في فهم الانسان والتاريخ وفي تطبيقه مناهجهم العلمية لتطوير ثقافتنا القومية ذاتها واعادة اكتشاف الجانب المستنير منها ، وبين ان يذوب كلية في تلك الثقافات فيتحول الى اداة مغلولة في يد ((مجلس امناء)) امبريالي حقيقي لتحطيم روح المقاومة في شعبه وروح تجديد قوميته وتعصيرها في الوقت نفسه .

ولعل هذا هو السبب الذي يجعل امثال حليم بركات يكتبون مثل ما يكتبه حليم بركات نفسه : ((شخصيا اعتقد اننا يجب ان نرفض كل ما هو قائم)) جميع الحركات التي ظهرت رجعية لم تحاول ان تغير التقاليد والمؤسسات الموروثة . تفكر من ضمن الاطر الفكرية القديمة . جميع الحركات والفئات والانجاهات الراهنة تجاوزهاالزمن حركة الفدائيين وحدها يجب ان تستمر . انها املنا الوحيد .))
(رواية عودة الطائر)

وهو ما يجعله يصوغ العالم الداخلي لشخصياته الفنية منعناصر كلها مستمدة من التراث الثقافي لشعوب اخرى ثم يزعم انه هذا هو التفتح على ثقافات تلك الشعوب . فرق بين ان تعرف كيف يستخدم الفنان الموروث الثقافي لشعبه في اخصاب شخصياته الفنية وامدادها بابعاد عقلية وروحية ونفسية عميقة وتاريخية وشخصية وبين ان تستخدم نفس الموروث الثقافي لشعب اجنبي لاخصاب شخصياتك الفنية أنت . في هذه الحالة اما ان تكون شخصياتك شخصيات لقيطة تعيش على ابواب ملاجىء ثقافات اجنبية واما ان تكون انت نفسك مثقفا لقيطا ، لم تعرف انك من نسل شعبك وثقافته وان وظيفتك هي ايقاظ ثقافتك القومية وتوظيفها توظيفا عصريا يغير مضمونها الموروث للمحافظة على عملية نمو شخصية شعبك القومية وعقليته وروحه ، ثم رحت تنتسب الى ثقافة اخرى لن ينظر اليك أصحابها الا على انك اداة لمؤسسة القهر القومي التي تسيطر على شعوبهم .. وتحاول الاستمرار في السيطرة على شعوبنا ، وتقاومها شعوبنا وشعوبهم سويا بقيادة ثوريين حقيقيين .

القاهرة — **سامي خشبه**

* * *

تتمة الارهاب الفكري سلاح مغلول

ولكن هذا لا يكسبه بشكل ميكانيكي صفة الوحدوية ، ولا يكسبه بوجه خاص الحق في احتكار هذه الصفة وفي احتكار الكلام باسم الفكر الوحدوي .

واذا كنا في مقالنا عن ((اساطير المثقفين)) قد اخترنا ثلاثة نماذج دون غيرهم من المثقفين العرب ، فليس ذلك من قبيل الصدفة ، وليس من قبيل الصدفة ايضا ان تكون الرابطة التي تجمع بين الكتاب الثلاثة هي الدعوة الى الوحدة العربية .

ذلك ان هذا على وجه التحديد ما يؤلمنا .

فما يؤلمنا هو ان تقترن الدعوة الى الوحدة العربية بالهلوسات الايديولوجية .

ما يؤلمنا هو ان تسقط الدعوة الى الوحدة العربية في الطوبائية من جديد بعد ان دفعت حركة الثورة العربية ثمنا باهظا لاوهامها السابقة .

ما يؤلمنا هو ان يسقط الفكر الوحدوي في مرض الطفولة من جديد وهو الذي لم يتحرر الا بعد لأي من امراض المراهقة .

ناهيك عن السديمية والشوفينية والمثالية البورجوازية الصغيرة وسائر اشكال الشطحات النظرية والجعجعات التي بلا طحن .

واذا شئنا ان نستعير لغة الكاتب ، قلنا : مسكين هو الفكر العربي الوحدوي اذا كانت مراجعه الوحيدة المعتمدة هي ((اسس الاشتراكية العربية)) او ((الايديولوجية الانقلابية)) أو ((الثوري والثوري العربي)) او ((الثورة في التجربة)) !

وبعبارة اصرح ايضا نقول : ليس ذنب الدكتور نديم البيطار انه قال بضرورة الارتباط بالثورة الناصرية الوحدوية ، وانما جريرته في نظرنا ان الجسر الفكري الذي قدمه لمثل هذا الارتباط هو ((الايديولوجية الانقلابية)) بكل اتجاهاتها النخبوية والفاشية .

وليس موضع خلافنا مع الدكتور البيطار قوله بأن ثورة ٢٣ يوليو هي القاعدة الاساسية للثورة العربية ، وانما ادعاؤه بأن الجماهير – بما في ذلك الجماهير العربية الوحدوية – ((جاهلة ومحدودة الفكر ... تعبد الشيطان ان لم تجد الها تعبده)) .

واذا كان يحلو للاستاذ مطاع صفدي ان يصور نفسه على انه شهيد قضية الوحدة ، فاننا نؤكد له بدورنا ان خلافنا معه ليس على الدعوة الى الوحدة ، وانما على مفهوم الوحدة والطريق اليها ، وكذلك على مفهوم المناضل الوحدوي . وما الداعي الى غضبة الكاتب اصلا ما دام الثوري العربي الامثل في رأيه هو ذلك الثائر من أجل ((لا شيء ، ولا ضد أي شيء)) ، الثائر ((بلا قضية)) ، الثائر ((لانه ثائر)) ؟

وما دامت مسألة الناصرية قد طرحت – بدافع الارهاب الفكري – على بساط البحث ، وما دام الكاتب يشير ، من جانب لا نقول عنه

خفي ، الى اننا لم نهاجمه الا لانه ناصري ، فاننا لا نجد مناصا من توضيح الامور التالية :

١ ـ هناك ناصرية وناصرية . هناك ناصرية ١٩٥٦ ، وناصرية ١٩٥٩ ، وناصرية ١٩٧٠ . وهذا التعدد من خلال الوحدة والاستمرار هو ميزة للناصرية لا نقيصة ، لانه دليل على الحيوية وعلى القدرة على التلاؤم مع تطور الثورة العربية الذي يصنع الناصرية بقدر ما نصنعه . ومشكلتنا مع بعض المثقفين العرب الذين ينسبون انفسهم الى الناصرية هي رفضهم الاعتراف بتطور الناصرية هذا ، وتشبثهم بمواقف سياسية وفكرية تجاوزتها الناصرية نفسها . وجوهر خلافنا مع الكاتب ليس على ادعائه الانتماء الى الناصرية ، وانما على تخلفه عن ركب الناصرية بالذات . وبصراحة نقول : ليس ناصريا في نظرنا من وقف عند ناصرية ١٩٥٩ . وبصراحة اكثر نقول : ان استمرار الناصرية كقوة اساسية من قوى الثورة العربية مرهون باستمرار تطورها ، وادهى العقبات التي يمكن ان تقف في وجه هذا التطور ، أي في وجه حيوية الناصرية ، هي تلك النماذج من ادعياء الناصرية الذين يدعون لانفسهم صفة الطليعة الايديولوجية والذين لا هم لهم على الصعيد الايديولوجي غير ان يعيدوا ناصرية ١٩٧٠ الى ما كانت عليه في عام ١٩٥٩ على سبيل المثال .

٢ ـ هناك تحالف وتحالف مع الناصرية . هناك تحالف ولائي ، وهناك تحالف نقدي . والتحالف الولائي ـ ولا سيما من جانب من يفترضون انفسهم طليعة ـ لا يخدم في نظرنا الناصرية البتة ، لانه ليس له من دور غير ان يقدم لها مرآة تبريرية وتقريظية . وبالمقابل فان التحالف النقدي ينظر الى مستقبلها اكثر مما ينظر الى ماضيها ، ويضع نصب عينيه امكانيات تطورها اكثر مما يحرص على لجمها وعلى اعادة ادخالها الى القوالب التي تجاوزتها . وجوهر خلافنا مع الكاتب انه يريدنا ان نغض النظر عن اخطائه من منظور التحالف الولائي ، في حين نرى ان فضح تهويماته الايديولوجية واجب من منظور التحالف النقدي .

٣ ـ ان الموقف الوحدوي هو في التحليل الاخير موقف من الجماهير الوحدوية . وليس وحدويا في نظرنا من يبيع هذه الجماهير أساطير واوهاما ، حتى ولو تغنى صباح مساء بالوحدة . والاضاليل الايديولوجية التي تعج بها مؤلفات من شاكلة « الثوري والثوري العربي» و « أسس الاشتراكية العربية » و « الايديولوجية الانقلابية » لا تدع مجالا للشك في ان قضية الوحدة بحاجة الى تصفية حسابها مع بعض انصارها قدر حاجتها الى تصفية حسابها مع خصومها . والانتكاسات التي منيت بها جماهير الوحدة بدءا من الانفصال الى هزيمة حزيران تجعل تصفية الحساب تلك ضرورة اولى .

ولهذا على وجه التحديد نقول أن الكاتب كان على حق عندما لاحظ ان الكتاب الذين اخترناهم كنماذج في مقالنا « أساطير المثقفين » تجمع بينهم الدعوة الى الوحدة العربية .

نقول انه كان على حق بالرغم من الكسب الرخيص الذي اراده من وراء ذلك .

فترويج الاساطير والضلالات الايديولوجية على ايدي دعاة الوحدة العربية ادعى الى الالم من ترويجها على ايدي دعاة الانفصال والاقليمية.

وسوق الاضاليل والاساطير من منظور وحدوي اوهى خطرا من سوقها من منظور انفصالي او اقليمي .

وفي مراحل محددة من النضال في سبيل الوحدة تصبح الحاجة الى فضح الاصدقاء الكذبة اشد من الحاجة الى التنديد بالاعداء المعلنين .

وليرد علينا الكاتب بعد هذا كيفما يشاء .

وليمارس ضدنا ارهابه كيفما يشاء .

فسلاح ارهاب الفكر سلاح مفلول .

واذا كان الهوى ينفلت من عقاله ، اكثر ما ينفلت ، في النقد .

فلقد حاولنا ـ على حد تعبير ماركس الذي يكن له الكاتب عداء جذريا ـ ان يكون نقدنا لهذا الاخير رأس الهوى .

واراد الاستاذ مطاع صفدي نقده لنا من هوى الرأس .

ولكل أسلوبه .

والاسلوب هو الانسان ، كما هو معروف .

جورج طرابيشي

الشعر موقف حضاري

بقلم محمد الجزائري

في امسية اتحاد الادباء في العراق ، الاولى .. كان الشعر بندقية واغنية .. ففي مساء العاشر من حزيران ١٩٧٠ دعت لجنة « الاماسي والمحاضرات » في اتحاد الادباء الى حضور اولى نشاطاتها الثقافية .. وكانت امسية « حزيران والشعر » التي غصت بها ، جمهورا ، حديقة جمعية الصداقة العراقية ـ السوفيتية : المقر المؤقت للاتحاد .

والامسية الشعرية اعطت اكثر من دلالة ، ليس في نجاح تجاوب الجمهور معها ، حسب ، ولا في الوجوه الجديدة العديدة التي استمعت للشعراء .. بل وفي مغزى الكلمة حين تتحول الى فصل حضاري .

المسهمون في الامسية كلهم من الشعراء :

محمد مهدي الجواهري ، حميد سعيد ، خالد علي مصطفى ، مي مظفر ، محمد سعيد الصقار ، عبد الامير معله ، عبد الرزاق عبد الواحد ..

افتتح الامسية الجواهري رئيس الاتحاد السابق ورئيس الهيئة التأسيسية للاتحاد الحالي ، بكلمة عن الاتحاد .. كانت روحه تحلق في الذاكرة وقد اعاد لنا بناء هذه الذاكرة في جزئيات الزمن :

الماضي في صورة الاتحاد القديم ، والحاضر والمستقبل في صورة الاتحاد الجديد ، واعطى بكلمات قليلة وذات دلالة ، المعنى الايجابي لحركة التاريخ .. وان الشعر لغة واداء ، وان الشعراء كائنات وتكوينات ، ذات تشكيل حضاري يبدأ من الماضي ويستمر في الحاضر ويمتد الى المستقبل ..

ومن هنا ، فرحنا .. ليس لان بناية الاتحاد القديم ، ستعود للاتحاد الجديد ، كما اعلن الجواهري ، حسب ، بل لان التحام هذه الجمهرة من الطاقات سيغني تاريخنا الحديث ، بشعر جديد معطر ، له نكهة البارود وطعم الاغنية ..

وحين وقف الاستاذ حميد سعيد سكرتير الشؤون الثقافية في الاتحاد ورئيس لجنة الاماسي والمحاضرات ، متحدثا عن « الشعر والثورة » ركز على حقيقة ان الشعر موقف حضاري .. واكد بكلمات قليلة وذات دلالة ايضا بأن الذين يقولون ان زمن الشعر قد مضى ، بعد حزيران ، وان زمن حزيران هو زمن البندقية فهم خاطئون .. لان الشعر موقف حضاري ، وان معركتنا مع العدو معركة حضارية ، نستعمل فيها التكنولوجيا والعلم ، الى جانب الشعر والكلمة ..

وهذا التحديد هو ، في الواقع ، ما ترسمه الحقيقة ، .. فالكلمة هي كائن حي ، والتعامل معها ، هو اصعب مهمات الشاعر .. لذا فان منطلقات الشاعر حميد سعيد في كلمته ، كانت واعية لمهام الشاعر ووظيفته الحياتية الجديدة . وهو يواجه معركة السلاح والفانتوم ..

قد يكون « الشعر هو ما يعبر عن الانسان وعن العالم الذي لا تتوقف ابدا حركة بنائه » كما كان يؤمن سان جون بيرس ، فتنبع شاعريته من التزام بهذه القيم .. « فالقصيدة لا تكون جميلة على طريقة الرسم الهندسي او الخطب ، أي ان جمالها لا ينبع من كمال ما تمثل ، أو ما نشرح .. انها تؤثر فينا كما لو كانت كائنا حقيقيا ، مثل البحر والشمس، وهي جميلة لا فيما تقرر ، بل جميلة كالشجرة..» كما قال غارودي ، مرة ..

لذا فحين وقف الشاعر الفلسطيني خالد علي مصطفى ، ليغني لنا صوت فلسطين ـ الثورة .. في مقطع من قصيدته الطويلة « سفر بين الينابيع » ، لم يكن صوته وليد ذاته ، حسب ، بل كانت ذاته ملتحمة بالارض ، بالقضية ، بالوجود العاتي لحركة التحرر ..

كانت الكلمة عنده ملتهبة ، حارة ، ذات دفقات ساحقة من دم القلب .. فبدم القلب يكتب الشاعر الفلسطيني اغانيه .. ويغني اغترابه ولوعته ، أمله وألمه ، تفاعله مع الاحداث ، وتأثيره بها .. كان صوتا ينفض عنه غبار سنين السلب ، سنين النكسة ـ النكبة .. فهو يسجل وعيا للتاريخ ، ووعيا للانسان المقاتل الذي يصنع هذا التاريخ عبر نشاطيته الجماعية ، وعبر مراسه الخاص ..

وقد اكدت قصيدة خالد فهم الموقف الحضاري للشعر ، وتداخلت مع كلمة حميد سعيد ، لتسجل اشارة رفض لكل العقليات التي تسيء فهم الشعر عبر الظاهرات الحياتية وعبر التلاحم العضوي للاشياء ..

ثم .. كان الصوت الآخر .. جزءا من الموقف الحضاري ، انه صوت الحزن الرومانسي ، عبر احساس امرأة ، فكانت قصيدتا الآنسة مي مظفر ، اسهاما ، هو الآخر ، يسجل وعيا بالشعر ، كموقف حضاري ..

غنت مي ذاتها ايضا ، ولكن عبر قلق الانسان المعاصر واغترابه .. فهي ، اذن ، غنت حزيران الاسباب ، حزيران الحضارة ، التي حاولت معاول العدوان الاسرائيلي الامبريالي الصهيوني ، وكل المعاول الرجعية ان تهدمه .. عبر « بطاقة من مغترب » .

يقول بول جيرالدي : « انما تنشد في الحب ، الصداقة » .. وقد احسسنا صداقة وحبا في قصيدتي مي .. وحتى في صوتها

الناعس الخجل ..

وحين ((ننشد في الحب ، الصداقة)) يكون لسقف الوطن اركان يقف عليها .. ولسماء الوطن ذلك الحب العميق ، العميق ..

فاليوم ، واليوم بالذات ، ((لم يعد المطلوب التأثير عـن طريق العرض العاطفي لاي حدث عادي ، ولكن يجب ان يكون هذا التأثير بنقاء واتساع تأثير السماء المرصعة بالنجوم ، وتأثير البحر الهادىء العظيم والفاجع .. وتأثير المأساة الكبيرة الصامتة التي سطرها السحب تحت الشمس)) كما قال بيير ريفردي في ((القفاز المصنوع من شعر النخيل)) عـام ١٩٢٦ .

فمي مظفر غنت ((تأثير المأساة الكبيرة الصامتة)) عليها .. فكان شعرها عذابا خاصا وجدناه في حزيران ، وقبلـه ، ونجده معجونـا بدمنا ، وبالشوك والصبار الذي ينغرس فـي اعماقنا بعـد حزيران ايضـا ..

اذن .. لاي مدى اتسع مفهوم الشعر كموقف حضاري في امسية اتحادنا الادبي ، الاولى ؟

لنتابع بقية الاصوات :

الشاعر محمد سعيد الصكار ، حين قدمنا قصائده علـى انهـا ((بدايات حزيرانية)) لم يكن في تقديمنا اي مبالغة ، فحزيران الحدث، كان امتدادا لواقع البصرة ، بعد خالد بن صفوان ، وبعد ((ابن مقله)) وبعد البعد ! ..

وبتكثيف اللقطة ، وبروح السخرية المرة مـن سلبيات الواقع ، وبشفافية الاسلوب ، واناقة اختيار الكلمـة .. خط محمد سعيـد الصكار قصائده .. وغناها ، فجاءت وعيا آخر للشعر كموقف حضاري .. وعيا حمل معه الادانة ، وحمل معه الرفض ، وحمل معه البديل الى اذهاننا ، وحملنا هذا السؤال : ماذا يجب أن يكون عليـه عالمنا بعـد النكسة ؟

والسؤال كبير ــ في حد ذاته ــ لكننا واثقون من ان الشاعر معنا، ايضا ، ((على قارعة الطريق ومع رجال عصره)) فلنسر ((بسرعة عصرنا، بسرعة الريح العظيمة)) ــ كما قال سان جون بيرس ..

فمهمة الشاعر ، اذن ، بيننا ، هي : ((توضيح الرسالات)) ، وهذا ما طرحه علينا الصكار بصوته المتالم الحزين ، وبرومانسيته الحادة ، وبالتقاطاته الواعية لتجارب التاريخ ، ثم .. بهذا الفيض الغزير من المشاعر الانيقة المكثفة ، بهذا الموقف الحضاري الذي يريد من الشعر ان يسهم في عمليات البناء ، في ان تتحول اصواتنا الـى فعل ثوري .. لا الى ((خشب)) !

وكانت ((الصرخة)) ، صرخة الالم المدوية ، تثهـا الينا بحماس الفتى الملتهب الشاعر ، الشاعر عبد الامير معله .. فـي قصيدتين : ((الاجنحة)) و ((آت الينا)) .. فكيف كان تعامل معله ، مـع الشعر ، كموقف حضاري ؟

هل قدم لنا صرخة وسكت .. ام انـه سعى لتغيير شيء فـي ذواتنا ؟..

احسست ، عبر التجاوب والتواجد ، مع كلمات قصائده المتصالبة، دفقا من حرارة الالم ، من تلك الثورية التي تحس ان بالكلمة وحدهـا لا يصنع المجد .. ومع ذلك ، فالمجد ((آت الينا)) على رفيف ((الاجنحة)) المدماة ..

((الصرخة لتستبد بنا وسط الجماهير .. لا في الغرف)) هـذا ما اراد التعبير عنه الشاعر عبد الامير معله ، ونجح في ذلك ..

فلتنتشر قصائدنا في الجماهير ((حتى تنعكس علينا الـى حدود الادراك)) و((لتنطلق قصائدنـا في طريق الانسان تحمل البذرة والثمرة الى سلالات انسان ينتمي الى عصر آخر)) ..

نحن نريد صوتا يختار ، والاختيار ، هنا ، مسؤولية .. نريد صوتا يعانق شغاف القلوب ، صوتا يلتهب حين يغني الشعر ، وصوتا يرف له الوجدان ، حارا ، ساخنا وقويا .. وهذا ما طرحه الشاعر معله .. في ((الاجنحة)) ثم في ((آت الينا)) ..

فماذا بعد ؟ ..

نقف ، اذن ، هنا ، وقفة من يستعيد انفاسه ، فقد احسسنا اننا نلهث انفعالا مع هذه الاصوات الحارة ، الحارة ..

وحاولنا ، ان نستعيد انفاسنا ، في شاعر ((اوراق علـى رصيف الذاكرة)) لكن الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ، لم يقدم لنا نمطا مـن ((اوراقه)) السابقة لقد قذف بوجوهنا ((الصور)) ، وهي بناء محكـم وحاد وعنيف ، رافض ومستقبل ، .. فقد احسسنا انـه يقول لنا ، ما قاله الشاعر البلجيكي اميل فرهارين :

((حين افزع بلهفة وتوق الى النظم

فان اقطار جسمي تهتز ، تتالم ، وتنتشي ،

وتتمشى الاوزان في عضلاتي واعصابي ..))

لكن الاوزان لم تتمش في عضلات واعصاب عبدالرزاق عبدالواحد نفسه ، بل تمشت ، وهي تغلي ، في اعصابنا جميعا ..

كان عبد الرزاق ، يشيلنا ويحطنا بقسوة .. كان يعنفنا ، يعنف سلب النكسة ، سلب حزيران ، ويدعو الى النشور عبـر كـل ما طرح التاريخ ، في قصيدته ، من نماذج ، مـن بلال الحبشي الـى محمد الرسول والنبي ..

وحين استعيدت بعض مقاطع قصيدة خالد علي مصطفى، احسسنا بالفرح ، لان الشعر الجديد بات يؤثر في الجمهور المستمع ، كما يؤثـر الشعر العمودي ..

وقد عمق عبد الرزاق عبد الواحد ، في الجمهور ، هـذه الحقيقة ايضا ، حين استعيدت مقاطع عدة من قصيدته : ((الصور)) الملحميـة البناء والنفس والتناول واللقطات ، عرفنا الشاعر عبد الرزاق علـى جوانب القوة في شعره الجديد .. فـي القفـزة التي سجلها عبـر ((الصور)) لنفسه ولشعرنا المعاصر .. كان التراث ، وكـان التاريخ، وكان الحاضر ، وكان الماضي .. امانات جبيبة في قصيدة ((الصور)) ، وكانت التحاما عميق الدلالة والوعي ، لتشكيل هـذه الازمنة ، عبـر الاشياء والظاهرات ، والحوادث والشخوص ، ليعطينا موقفا حضاريـا في الشعر ، يرفض ليس النكسة بل كل اسبابها وامتداداتها ، ويرفض ذاته التي كانت ، وذاته التي تتكون في حزيران .. انـه يبحث فـي ((الصور)) عن ذات جماعية تغني ((النشيد العظيم)) شامخا ، هادرا ، عاصفا وقويا ..

ثم كان .. ما يجب ان يكون ..

ذلك الشعر الذي يفهم من قبل الجمهور المتلقي عنـد السماع ، حسب ، بل والذي يطرب الجمهور في الالم ، في الحب ، في الحزن ، وفي التفاؤل .. وفي مجمل عوامل الثورة الحضارية ..

كيف يجب أن تكون ؟.. تلك هي المسألة الحضارية التي طرحها عبد الرزاق عبد الواحد في ((الصور)) ..

وحاولنا ان نتنفس قليلا ، لكن ((الصور)) حاصرتنـا ، القـاء ومعاني ، صورا ودلالات ، نحتا للكلمة وشغفا بها .. وحاولنا ان نلقي ظهورنا على المقاعد ، لكن اجسامنا كانت مشدودة ومحدودبة فـي خيط النظر ، وفي خيط السمع ، وفي خيط التناغم ، مع الشاعر ..

ولما انتهى .. ظلت ((الصور)) تدور في رؤوسنا بعنف وتبعثنـا الى ((النشور)) الجديد ..

وبعد هذا الفيض الشعري العنيف ، كان لا بـد من شيء يعيـد التوازن الينا ، كنا قد همسنا باذن الجواهري الكبير ، كلمة ومحبة : ان الجمهور يريدك ان تغني له قصيدة جديدة انه جمهورك الطيب

الحبيب .. فوافق .. وظلت المسألة « سرا » حتى قمنا لنردد ابياتا قالها عبد الرزاق عبد الواحد ، نفسه ، في الجواهري ، حين عاد من منفاه :

ذيالك الشامخ الزاهي بقمته
وكل يوم له عن قمة سفر
مخضب بصروف الدهر منسره
محدودب لفراخ حوله نثروا
هذا الذي يرد البحر الذي وردوا
رهوا ، ويصدر عملاقا كما صدروا
سل « دجلة الخير » كم مست قوادمه
امواجها ، فنزا رقراقها الخصر
على جناحيه فطرا من تألقه
وشمس بغداد كانت هذه السور
فتارة خصر عذب كدجلته
وتارة مثل ذوب الشمس مستعر

ولقد كان استعارنا شديدا ، فماذا سيقدم لنا الجواهري الكبير بعد حر حزيران الشعري هذا ؟

وقام الجواهري متحدثا بتواضع ، عن سخونة القصائد التي القيت ، وقال : سأرشكم بدوش بارد بعد هذا الشعر الملتهب الذي قدمه الشباب ..

وكانت القصيدة ، جديدة .. من وحي فتاة « في مقهى فيولا » قال عنها الجواهري : سموها « عودة الشيخ الى صباه » ..

وغنى ابو فرات ، بعذوبة الشيخ ـ الشاب ، قصيدة غزل ثره ، لا اروع ولا احلى ولا عجب ، فهو ذياك الانسان الذي كتبنا عنه مرة قائلين :

« الذي غمر فخر الضنى والشعر رأسه بالمشيب .. وظل قلبه طريا شابا وثائرا .. » عاد ليغني ، وكم ابدع في الغناء ..

فما هي الدلالة التي طرحتها قصيدة الغزل الجديدة ، الجواهرية في امسية « حزيران والشعر » اذن ؟..

المسألة ، عندي ، ان نغني الجمال والحب ، فتلكم ايضا ضرورات تاريخية ، وحضارية تضاف الى ضرورات الثورة في بنادقها واسلحتها واقدام رجالها المقاتلين ..

ففلسطين لا تعاد بالبندقية وحدها .. ولكن بالاغنية النقية ايضا .. بالانجاز الحضاري .. وبكل معطيات انساننا الحضاري النبيل .. وهذا ما اكده الجواهري في قصيدته الغنائية الجديدة .. وهذا ما اكدته الامسية الشعرية في كل العطاء والخصب الذي فاض به الشعراء ..

بغداد — **محمد الجزائري**

قصة من كوبا

أمسية حزينة

بقلم أونيليو كاردوسو

في أحدى الامسيات استضفنا بسرور رجلا من قريتنا ، تلك التي كان والدي موظفا فيها قبل ان يحال على التقاعد. وكنا متلهفين لانباء القرية بعد ان خلفناها وراءنا منذ زمن . والدي وجه السؤال الاول الى الزائر :

ـ ما هي اخبار عائلة جيمنز ، وماذا فعلوا بارضهم ؟

ـ ليست على ما يرام ، دون بريلو ، لقد خيبت الارض آمالهم.

زوجة ابي ، المرأة العجوز التي تعتني بنفسها دائما ، ارهفت السمع واخذت تنظر الى الاعلى وتحرك باصابعها رقعة العنوان المعلقة بقنينة الدواء التي في يدها .

اردف والدي معقبا على سؤاله :« ظننت انهم يجنون محصولا جيدا » .

كنت على وشك مغادرة البيت ، ولكني وقفت وسألت الرجل الضيف :

ـ سوزان لا تزال هناك ، اليست كذلك ؟

قبل ان يتفوه الرجل ، تجهم وجه زوجة ابي وتقلصت ملامحها بقوة .

ـ سوزان ماتت في العام المنصرم ، الا تدري ؟

ـ كلا ، انها لم تمت .

قلت هذا بلا ارادة حين سمعت جواب الرجل ، ثم عدلت من قامتي وكأني احاول تكذيب اذني والتخفيف من عنف الصدمة ، واردفت مؤكدا: « لا اصدق » .

مشيت ولكن والدي اوقفني :

ـ هل تريدها ان تعيش الى الابد ياولد ؟

ـ نعم اريدها كذلك . قلت ببساطة وهدوء .

ـ ما رأيك انت يا مانويلا ؟ سألت زوجة ابي بحنق ، لم تتفوه بكلمة بل ولم ترفع عينيها عن الرقعة المعلقة بقنينة الدواء ، لقد امست عاجزة عن فرض قسوتها علينا مثلما كانت تفعل ايام شبابها .

مسحة من الالم تغطي وجه ابي ، أتحسس خوفه من افلات زمام الموقف فجأة من الايدي ، وحين لم تتفوه مانويلا بشيء درت بوجهي نحو الرجل الضيف ، كيس الليمون الذي كان قد جلبه لنا من القرية لا يزال فوق المنضدة .

ـ كيف علمت بالخبر ، هل شاهدت وفاتها ؟

ـ « ياله من سؤال سخيف » . انفجر ابي قائلا .« هل تظن الرجل احد افراد عائلة سوزان ،ام ماذا ؟» .

كان ابي هائجا ، يغطي ثورته بابتسامة زائفة ليثبت انه لم يفقد اعصابه بعد ، الا انه لم يبد اية حركة . تجاهلت سؤاله ، زوجة ابي تحدق في قنينة الدواء وتقلبها بين يديها الذابلتين .

ـ الحقيقة ...

بدأ الرجل يتكلم ، ولكن ابي قاطعه بعصبية :

ـ الحقيقة ماذا ..؟

الرجل يعود الى الكلام بهدوء :ـ

ـ الحقيقة لست من اقارب سوزان ولا من اصدقائها ، بل ولم اعش قريبا منها ، لكني شاهدت موتها صدفة ، كانت ميتة غريبة،لقد ماتت من الجوع ! .

استرقت من زوجة ابي نظرة لارى تأثير ما قيل على وجهها ،كانت صامتة لا تنبس بشيء ، فقط انحنت الى الامام ووضعت قنينة الدواء على المنضدة ،ثم تكلمت موجهة الكلام لابي :ـ

ـ لم يفدني هذا الدواء ابدا .

أراد ابي ان يقول شيئاما ليغير الموضوع ، لكني تجاهلته ،وسألت الرجل الضيف ببرود وترو :

ـ هل حقا ان سوزان ماتت جوعا،ام ان الموضوع مبالغ فيه ؟

ـ ليست هناك اية مبالغة ، كنت تتأكد من ذلك لو رأيت الفقر المخيم على بيتها .

اجاب الرجل

سألته مرة اخرى ، وانا اشدد على مخارج الكلمات :

ـ اما كانت تملك حتى حفنة من الرز لتسد رمقها ؟

الان حدث ما كنت اريده ، فقد طعنت زوجة ابي في الموضع المناسب .

استدارت نحوي قبل ان يتكلم الرجل ، واخذت تحدجني بنظرات تنزف الما ويأسا ، نظرات انسان مريض لا يستطيع ان يتحمل من الآلام اكثر . وكانت الدموع تتراقص في عينيها ، ثم اسبلت جفنيها واحنت رأسها بانكسار .

اما والدي فقد ايقنت انه يمتلىء غيظا فوق مقعده ، لقد فهم الموضوع تماما ، وادرك حالة زوجته رغم صمتها .

ثم بدأنا نصغي الى الرجل :

ـ « سوزان البائسة لم تكن سوى شبح انسان ، جلد على عظم، غذاء رديء وربما لم تكن تحصل على الطعام اطلاقا . لم تكن المشكلة حفنة من الرز، بل انها كانت محظوظة لو حصلت على الماء الكافي للشرب ، ولكنها لم تلم احدا ، حتى ابناؤها الذين كبروا واخذ كل طريقه في مسالك الحياة ، كانت تعذرهم ، فلهم مشاكلهم التي تشغلهم ، وكانوا بعيدين عنها » .

هنا .. احنت زوجة ابي رأسها واخذت تنظر الى قدميها ، وادركت ان لصبرها حدا وانني اطعنها طعنات مميتة ، ولكن شعورا من التحدي والاصرار كان يعصف برأسي ،فصحت بها ساخطا :ـ

ـ حفنة من الرز كانت تصون لها حياتها ، هل تسمعين يامانويلا؟

انتفضت زوجة ابي بيأس كطائر مجروح ، وانا انظر في وجهها لارى ما ارتسم عليه من علائم الاسف والالم على ما جنت يداها يوما بحق سوزان ، ولكنها تمالكت نفسها بعد ان نجحت في جلب اهتمام والدي تماما ، ثم سادت لحظات صمت ثقيلة بيننا الى ان تكلمت قائلة :

ـ سوزان كانت سارقة .

ـ لماذا تقولين هذا يا مانويلا، كلانا يعرف ذلك جيدا ، ولكن الا تعتقدين بان السرقة كانت فرصتها الوحيدة لانقاذ نفسها من براثن الجوع والموت ؟

تقابلنا وجها لوجه ، والدي يحملق في وجهي بحنق ، نظراته

تنزلق على وجهي بذعر ، ولكني تماديت في عنادي وهيات نفسي لكل احتمال ، فقد وصلنا الى النقطة التي بسببها كانت حياتنا جحيما لا تطاق لسنوات طويلة ، تكلمت هي :

ـ لا يجبر احد على السرقة ، وقد نالت سوزان ما كانت تستحقه من جزاء على فعلتها ، وستنال انت ما تستحق لوقاحتك .

طارت البقية الباقية من الصبر من راسي ، فصرخت فيها :

ـ وستنالين انت ما تستحقينه الان ، الان ايتها اللعينة، الاتعتقدين انه كان من العدل ترك سوزان لتأخذ حفنة الرز المخبأة تحت ثيابها قبل احدى عشرة سنة ؟

بهت والدي، واصفر وجهه ، هذا اكثر مما كان يتوقعه مني تجاه زوجته ، واكثر مما كانت هي تستطيع احتماله بسبب مرضها .

ـ اللعنة عليك وعلى سوزان ايها الولد العاق . قال والدي واتجه نحو زوجته التي نهضت من مكانها مرتجفة ، والتي بدت وهي لا تستطيع الوقوف على قدميها ، ثم تبدلت سحنتها ورفعت يدها الى صدرها .

ـ كوني هادئة يامانويلا ، واسندي جسمك عليّ .

انتابتها نوبة سعال حادة ممزقة ، ومال جسمها الى الامام ، الا ان والدي حال دون سقوطها ، غمرتها حالة تشنج عنيفة ، وبصعوبة طلبت اخذها الى الفراش . تجمدت نظرات والدي المذعورة على وجهها وهو يعاونها على اسناد جسمها الواهن اليه . نظرت نحو الرجل القادم من القرية ، كان هادئا جدا تجاه ما يحدث ، ففمرتني كراهية فائلة نحوه ، وخالجني شعور مفاجيء بان ما يجول في خاطره هو نفس الفكرة التي يحملها عنا جميع من يعرفوننا في القرية « انتم هكذا دائما ... اناس معقدون » شعور في عدم الاطمئنان تغلغل في اعماقي لما فعلته ، تخيلت سوزان فرأيت وجهها الاسمر العطوف يستقبح سلوكي، وعلامات الحزن والاسى تملأ عينيها . توقعت سيلا من الشتائم واللعنات حين ظهر والدي، ولكن شيئا من هذا لم يحدث ، كان قلقا جدا ومضطربا، اخذ مظلته وهمّ بمغادرة البيت حين سالته :

ـ ما الذي حدث ؟

ـ ابق هنا ، ساذهب لاستدعاء الطبيب . كان يتكلم باضطراب شديد لدرجة شعرت بتهدج صوته وانكسار نبراته . ترك الغرفة متعثرا ولم يتفوه بشيء حول سلوكي مع زوجته . مرة اخرى استعدت ما حدث تماما ، وحاولت ان افهم هل اخطات بعملي تجاه مانويلا ، ولكني لم استطع ان اجد جوابا ، فنظرت تجاه غرفتها ، كان الباب مغلقا . كنت متاكدا ان حالتها خطرة وانها ستموت والا لبقي والدي معها فترة اطول ، ولاخبرني بما حدث لها ، لقد عرف هو الاخر بانها ستموت، فاسرع لاستدعاء الطبيب ، لم تكن لديّ فكرة واضحة عما سافعله، كنت متاكدا انها ستموت ، وساظل احتقر نفسي لانني تسببت في موتها كما تسببت هي في موت سوزان . تخيلت سوزان ثانية ، في هذه المرة رأيتها تبكي بمرارة وذل ، وحفنة من الرز تسقط من بين ثيابها على الارض بالقرب من حذاء مانويلا الثمين . تبكي وتتوسل ومانويلا تسب وتلعن ، فشعرت بدوار عنيف يلفني . جلست بجانب الباب . ومرت الدقائق ببطء ثقيل يكتم الانفاس ، واخيرا سمعت خطوات تقترب، لقد احضر والدي الطبيب . دلفا الى الغرفة ، واوصد والدي الباب. وبدأت انتظر مرة اخرى .

الرجل الضيف ، كان يمشي جيئة وذهابا في الصالون حاملا قبعته في يده . كنت اراقبه وراسي يموج بافكار غامضة لم استطع ان اميز منها شيئا . لا ادري كم من الوقت انقضى حين رفعت راسي ورأيت والدي امامي ، فادركت ان الطبيب قد غادر البيت .

ـ تعال معي . قال هذا ثم سار امامي الى ان وقفت في المطبخ. واخذ ينظر في عينيّ كأنه يريد ان يستشف ما في صدري .

ـ الا تدري انها ستموت ؟ قال هذا بصوت وشت نبراته بانه يضبط نفسه بصعوبة ، لم اتفوه بشيء ، وفي خلال لحظات استرجعت في ذهني ما مضى من حياتي معها، خصامنا الدائم ، الكراهية التي احملها لها ، ثم يدها وهي تفتح « بلوزة » سوزان وحفنة الرز تسقط منها على الارض قرب حذائها الثمين . وانتفضت على صوت ابي وهو يقول بخشونة :

ـ اذهب لتراك قربها .

نفذت ما أمرني به دون تفكر ، وفي طريقي الى غرفتها لمحت الرجل الضيف جالسا لوحده ،وكيس الليمون الذي جلبه لنا من القرية لا يزال ينتصب كتمثال قبيح في مكانه . « هل جاء هذا الرجل متعمدا في هذا الوقت ليخلق لنا هذه المشكلة » ، هكذا كنت افكر حين مررت به في طريقي الى غرفتها . ادرت مقبض الباب ودخلت .

رجفة خفيفة سرت في اوصالي ، واجلت بصري في الغرفة، كان كل شيء في مكانه ، فراشها ، الصور المعلقة ، رائحة الدواء والعطور التي استعملتها قبل قليل لا يزال اريجها في الهواء . وشيئا فشيئا اتجهت بنظري اليها . كانت ممددة على السرير ومغطاة حتى صدرها، وكان صدرها يعلو ويهبط بدون نظام .

شعرت بجو الغرفة يجثم على صدري ويكتم انفاسي، فرغبت في الهرب ، في نفس اللحظة تناهى اليّ صوتها وهي تغمغم باشياء لم اميز منها شيئا ، الى ان وضحت نبراتها شيئا ما ،وبدأت تتكلم :

ـ ماذا كان يحدث لو ان سوزان لم تعش بيننا ابدا ..

ـ لا ادري ... اجبتها بصوت جامد .

ـ ولكني اعلم ،قالت وكأنها استردت بعض قواها المنهارة، ثم اخذت تتنفس بعمق .

ـ لو لم تعش سوزان بيننا لكانت حياتنا مختلفة تماما .

فتحت عينيها بتثاقل ،واخذت تنظر الى الاعلى .

ـ هل تذكر كيف حدث ..؟

ـ نعم اذكر جيدا . قلتها بحدة .

وتكلمت بذل وانكسار :

ـ لم تكن هناك حاجة لاتيان ذلك العمل القبيح .. اليس كذلك ؟

ـ بالطبع ، ولكنك قمت به بوقاحة ، ولم تخجلي من صراخ امرأة في الاربعين من عمرها ، الا تذكرين وجهها كيف كان وهي تبكي وتصرخ من الخجل ؟

لم احاول ان ابدل لهجتي اثناء الكلام ، وانحنيت عليها لارى وجهها ، ولكنها بدت وكأنها لا تعي شيئا ، لم اكن متاكدا هل انها ما زالت حية ام لا ، ولكنها بدات تتكلم بضعف .

ـ لا اتذكر وجهها كيف كان ، وانما كنت اسمع صراخها وتوسلاتها كنت انظر اليك لارى رد فعلك لضبطها وهي تسرق .

ـ ولكنك لم تنتظري طويلا لكي تري.

ـ كنت هائجة جدا .

ـ اما كنت تعرفين بان سوزان كانت أمي ، أو انها اصبحت امي بعد ان ارضعتني مع طفلها الاصفر .

مانويلا لم تتفوه بشيء ، الا انها اقتربت برأسها من حافة السرير واخذت تنظر اليّ .

ـ ساعترف لك بكل شيء ،فهل تسمعني ؟

اومأت براسي مجيبا . ثم بدأت تتكلم بنبرة غريبة وددت لو لم اسمعها ابدا .

« دخلت بيت والدك كزوجة قبل والدتك ، وقد جمعتني رغبة عابرة كان ذلك في مزرعة جدك ، ووالدك الشاب هناك ، وكنت فتاة يانعة،كان الوقت ربيعا وَالحقول الخضراء اخرجت كل زهورها الجميلة والحيوانات في موسم الحب . كنا نتمشى في الحقل ،وحين وصلنا الى مكان خلف سياج المزرعة ، لم يتمكن والدك ان يكبح جماح نفسه ولم استطع ان اوقفه عند حده ، وهكذا تم كل شيء بسرعة . وفي اليوم التالي هيأت والدتي الحقائب ، واوصلنا جدك الى الطريق ، لقد عرفت والدتي بالامر

ولم اكن اهتم لذلك ، كنت افكر بالطفل الذي سيولد لي ، ماذا افعل به . وفي احد الايام جاء جدك واخذني الى البيت كزوجة لوالدك لاجل الطفل الذي سيولد لنا . وتتابعت الايام بعد ذلك وانا انتظر ولكن الطفل لم يأت ، لقد كنت اشبه بالقشرة الفارغة ، الجنس والعبث والعقم .»

توقفت عن الكلام وبدت منهارة تماما وتبدلت ملامحها بغرابة ، ظننت انها لن تفتح فمها ثانية ، وتحولت عنها ولكن اخرجت يدها من تحت الغطاء ، فتوقفت .

ـ هل تنتظر قليلا ، قالت .

« ثم دخلت والدتك البيت كزوجة ثانية ، كانت صغيرة وجميلة ، ولم اكن كذلك .

وبعفوية رفعت نظري الى صورة والدتي المثبتة في الحائط ، لقد كانت مانويلا صادقه ، لم نكونا متشابهتين في شيء !. العنق العاجي الطويل لوالدتي ، ووجهها المشرق الجميل ، وعيناها الواسعتان . اما مانويلا فلم تكن نملك شيئا من هذا .

ـ « نزوجا وفي يوم مولدك ماتت هي ، كنت آنذاك بعيدة عن البيت لم اعرف من الامر شيئا ، لقد كانت سوزان معها ، وكان لهاطفل ولد قبل اشهر فارضعتك معه . ثم قابلني والدك وارجعني الى البيت ثانية ، حسنا ماذا كنت اريد اكثر من ذلك ، ولكني لم أتغير ، فقد بقيت نفس القشرة الفارغة » .

هذه المرة سكتت نهائيا ، وسقطت ذراعها من فوق صدرها على جانبها ، واخذت أعد لا شعوريا ، واحد ، اثنين ، عشرة ، عشرين ، حتى لم يبق أمل في الاستمرار . كانت الكراسي مبعثرة في انحاء البيت ، ورائحة زهور قوية تملأ المكان . برزت الحقيقة امامي غريبة مفجعة ، وغمرني هيجان عنيف من أصوات الناس الذين يحاولون التحدث بهدوء . الرجل الذي جاءنا من القرية بات عندنا تلك الليلة ، وكان يتنقل من مكان لآخر دون ان تبدو على وجهه امارات التعب او التذمر ، كان طبيعيا جدا ، يدخن ويتكلم قليلا ، ولم يكن يهتم لتجاهل الحاضرين له اثناء الكلام ، كنت اراقبه ، وجهه الهادىء وغليونه الذي لا يفارق يده . وكان يشغل ذهني سؤال لم استطع التهرب منه : « لماذا نظرت مانويلا اليّ اثناء ضبطها لسوزان وهي تسرق ؟» كنت احاول الاجابة على هذا السؤال حين اقبل والدي . كانت ملامحه قد تغيرت تماما خلال الساعات الست التي مرت على وفاة مانويلا ، سحب كرسيا وجلس بجانبي ، ثم أخذ يتكلم بلا مقدمات :

ـ « انت تعرف بماذا تحس المرأة العاقر » ثم سكت واخذ ينظر الى النعش المسجاة امامه بذل والم ، وحول عينيه الى الشموع المنتشرة في البيت والى كل شيء قبل ان يبدأ بالكلام ثانية :

« كانت مانويلا تعرف منذ البداية ان سوزان تسرق ، وكنت اعرف ذلك ايضا ، ولم ترغب في طردها ، وكانت تعرف مدى كرهك لها ، كنت تحب سوزان ولا تفترق عنها ابدا ، الرجل يرغب في الاطفال بلا شك ، ولكن المرأة ترغب اشد واكثر . الفكرة جاءتها فجأة وبدون تعمد ، فاذا بدت امامك ناحية سوزان السيئة فانك ستمقتها وتتركها وتتجه نحو مانويلا ، هكذا اعتقدت ، ولكن الذي حدث كان عكس ما توقعته ، وباتت تلك الليلة باكية تنتحب على ما جنته يداها بحق سوزان وبحقك ، لقد كانت مانويلا هي الاخرى تحبك » .

توقف والدي عن الكلام ، اما انا فلم استطع ان اتفوه بشيء ، واخذت اردد عيني بين اليمين والشمال ، ثم احنيت رأسي . كنت ارغب في الهرب والتخلص من هذا الجو الخانق ، والذهاب الى حيث لا يمكنني رؤية احد ولا التحدث في هذا الموضوع ثانية . واذا ما تمكنت من الخلاص من هذا العذاب ، فانني لن افكر في سوزان ، بل سأفكر في مانويلا ، واتمنى ان اعرف اشياء كثيرة اخرى عنها .

ترجمة عبدالوهاب الداقوقي

النشاط الثقافي في العالم

الاتحاد السوفياتي

المكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا

كتب السيد يوري رومبانتسيف مقالا نقلته وكالة نوفوستي عن حصيلة دورة موسكو الاخيرة للمكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا ، فقال :

انعقدت مؤخرا في موسكو الدورة السادسة للمكتب الدائم لاتحاد كتاب بلدان آسيا وافريقيا ، واشترك في اعمالها الامين العام لاتحاد كتاب بلدان اسيا وافريقيا يوسف السباعي ، وكذلك مولود معماري (الجزائر) ، وكوستا بيترز (انغولا) ، وام براكا باليفال وبيشان ساني (الهند) ، وسهيل ادريس (لبنان) ، وتودبف (جمهورية منغوليا الشعبية) ، وادوار خراط وعبد العزيز صادق (الجمهورية العربية المتحدة) ، ودودو غايا (السنغال) ، وكامل ياشين واناتولي سوفرونوف (الاتحاد السوفياتي) ، وكوسمو بيترز (افريقيا الجنوبية) ، واشيك ناكاجانو ويوشي هوتا (اليابان) .

وقد بحث اعضاء المجلس الدائم سير الاعمال التحضيرية للمؤتمر الرابع لكتاب بلدان آسيا وافريقيا الذي سيعقد في دلهي ، في تشرين الثاني من هذا العام .

وقد اطلع الامين العام للمكتب الدائم لاتحاد كتاب بلدان آسيا وافريقيا ، يوسف السباعي ، المشتركين في الدورة ، على النشاط المبذول من قبل المكتب الدائم من اجل اعداد المؤتمر . وذكر بصورة خاصة ان وفدا من المكتب الدائم ، يشترك في عضويته ممثلو الاتحاد السوفياتي والجمهورية العربية المتحدة ، قد سافر في بداية العام الى الهند حيث اشترك في اجتماع اللجنة التحضيرية الهندية . وقد استقبلت السيدة انديرا غاندي بارتياح نبأ تقرر انعقاد المؤتمر في الهند .

وذكر بيشنان ساهني ، رئيس اللجنة التحضيرية الهندية ان الرأي العام الهندي ينتظر باهتمام عميق كتاب القارتين في بلاده ، ويأمل بان يساهم لقاء الكتاب التقدميين البارزين لبلدان آسيا وافريقيا ، في دلهي ، في توطيد قوى التقدم .

وابرم المكتب الدائم ، في دورته ، جدول اعمال المؤتمر واتخذ قرارا بانشاء جوائز « لوتوس » الادبية .

وسيبحث كتاب آسيا وافريقيا المسائل التالية :

١ ـ دور الكتاب الافريقيين الاسيويين في النضال ضد الامبريالية ، وفضح سياسة الامبريالية في اعمال الكتاب الافريقيين الاسيويين ، ومهمات ادباء آسيا وافريقيا في النضال في سبيل وحدة كل القوى المعادية للامبريالية .

٢ ـ الفنون الجديدة والموضوعات الجديدة في الادب الافريقي الاسيوي والدور المدعو للقيام به في نضال التحرر الوطني والديمقراطية والتقدم .

٣ ـ كتاب آسيا وافريقيا ومهمات وسائل الاعلام الجماهيرية في رفع فعالية النضال في سبيل مصالح الشعوب .

٤ ـ العلاقات الثقافية التاريخية بين بلدان آسيا وافريقيا وضرورة احيائها في العصر الراهن .

٥ ـ التقاليد والتجديد .

٦ ـ المسائل التنظيمية .

ومنذ ١٩٦٨ ، يصدر اتحاد كتاب افريقيا وآسيا مجلة ادبية تظهر كل ثلاثة اشهر (مجلة « لوتوس ») بالعربية ، والانكليزية ، والفرنسية. ونوه المشتركون في اللقاء بالاجماع بالدور الكبير الذي تلعبه هذه المجلة في حقل توطيد العلاقات بين كتاب آسيا وافريقيا . وتعطي المجلة الى الكتاب امكانيات واسعة لنشر مؤلفاتهم وتطلع القراء على عمل كتاب الشرق الاكثر متعة والاكثر روعة .

وقد سجلت الدورة الجديدة للمكتب الدائم التي عقدت في موسكو مرحلة هامة في اعداد لقاء الكتاب الذي وضعوا انفسهم في خدمة المثل العليا النبيلة للنضال ضد الامبريالية والاستعمار الجديد ، وفي سبيل التقدم الاجتماعي وتطور الثقافات الوطنية .

* * *

فوز محمود درويش باللوتس

وبتاريخ ٢٣ حزيران الجاري ، اجتمعت في موسكو اللجنة التحكيمية لجائزة « لوتس » للاداب الافريقية الآسيوية المؤلفة من السادة مولود معمري (الجزائر) ، جنكيز ايتماتوف (الاتحاد السوفياتي) ، يوشي هوتا (اليابان) ، الدكتور سهير القلماوي (ج. ع. م) ، الدكتور سهيل ادريس (لبنان) ، دودو غي (السنغال).

وقررت منح جوائزها لعامي ١٩٦٩ و ١٩٧٠ الى الكتاب والشعراء الاتية اسماؤهم :

محمود درويش (فلسطين المحتلة)
الكسي لاغوما (جنوبي افريقيا)
تو هواي (فييتنام الشمالية)
اغوستينو ناتو (انغولا)
باتشان (الهند)
الشاعرة زلفاء (الاتحاد السوفياتي)

والمعروف ان قيمة كل جائزة هي خمسمئة جنيه استرليني . وقد قرر المكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا دعوة الفائزين لتسلم جوائزهم من يد رئيسة وزراء الهند السيدة انديرا غاندي في اثناء المؤتمر الرابع للكتاب الاسيويين الافريقيين الذي سيعقد في نيودلهي في ١٧ تشرين الثاني القادم .

وقد اشارت لجنة التحكيم في تقريرها الى ان الشاعر العربي محمود درويش يستحق جائزة اللوتس لما يمثله شعره من روح المقاومة والصمود والتعبير عن شوق المواطنين العرب لتحرير ارضهم من الاستعمار الصهيوني ، ولا سيما في كتبه الثلاثة « عاشق من فلسطين » و « آخر الليل » و « العصافير تموت في الجليل » .

* * *

ما وراء « الآراء النظرية » لغارودي ؟

(بمناسبة صدور كتابي غارودي الاخيرين ، « منعطف الاشتراكية الكبير » و « الحقيقة كلها » ، نشرت البرافدا في ٢٨ ايار ١٩٧٠ ، المقالة التالية بقلم الدكتور في العلوم التاريخية يوري بوريسوف ،

والمرشح في العلوم التاريخية يوري بانكوف ، وذلك في معرض الرد على آراء ونظرات غارودي . وتعتبر هذه المقالة اول اشارة الى كتابي غارودي في الصحافة السوفياتية ، كما هي تجسيد لوجهة النظر السوفياتية في آخر تطورات غارودي الفكرية . ولاهمية المقالة فكريا ، وتاريخيا ، ووثائقيا ، نقدمها لقراء الآداب بنصها الكامل عن الروسية ، للتعرف على وجهتي النظر المتصارعتين تعرفا تاما ، ولمحاولة فهم افكار غارودي في ضوء نقيضها)

(المترجم)

رفعت الدعاية الرجعية الآن ، من جديد ، بمناسبة فصل روجيه غارودي من صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي ، رفعت على رايتها كتابه المعنون بالعنوان العريض « منعطف الاشتراكية الكبير » . وتحاول الصحافة البرجوازية ، بالمساهمة الفعالة للمؤلف نفسه ، تقديم هذا الكتاب باعتباره الكلمة الاخيرة في العلم .

ان غارودي يدعي في كتابه هذا ، كما في جملة من المؤلفات السابقة ، بالتحليل « الاصيل » لتلك التغيرات العميقة ، التي تجري في المنطلق الدولي بنتيجة نمو قوى الاشتراكية ، وتفاقم النضال الطبقي في الاقطار الرأسمالية والنشاط المتعاظم لحركة التحرر الوطني .

ان نية من هذا القبيل لا يمكن ان لا تستثير الاعتراض . ان المسالة تنحصر في ما يلي : من اية مواقع يجري التحليل ـ أمن مواقع الماركسية الطبقية ام من مواقع معادية للماركسية . ان التعرف على كتاب غارودي « منعطف الاشتراكية الكبير » يقود الى الاستنتاج ، بانه يشكل في الواقع منعطفا ، ولكنه منعطف في آراء المؤلف ذاته ، الذي غادر مواقع الماركسية اللينينية ، متزحلقا نحو الانتهازية اليمينية ، والتصفوية .

فما هي الآراء التي يبشر بها غارودي في كتابه ؟

ان الاجتماع العالمي للاحزاب الشيوعية والعمالية في حزيران ١٩٦٩ قد اكد من جديد ان التناقض الاساسي في عصرنا ، الذي يحدد التطور الاجتماعي السياسي ، هو تناقض ما بين الرأسمالية والاشتراكية ، ان غارودي يقف موقفا آخر . فوفقا لرأيه ، فان التطور الاجتماعي في النصف الثاني من القرن العشرين مشترط بالتطور العلمي التكنيكي ، الذي يختزله ، في الجوهر ، بتطور السيبرنيتية . ان غارودي يصور العلم والتكنيك كقوة مكتفية بذاتها ، منعزلة عن الاوجه الاخرى لحياة المجتمع ، سائرة في طريقها الخاص . ومن وجهة نظر غارودي ، فان الثورة العلمية المعاصرة هي التي تتنبأ بحل كافة التناقضات الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي ، ويمكن ان تقود ، عفويا، ومن دونما نضال طبقي ، الى الاشتراكية .

وبرغم قوانين المادية التاريخية التي اكتشفها كارل ماركس ، وايدها كامل سير التاريخ ، فان غارودي يربط التقدم الاجتماعي بالتغيرات في قوى المجتمع المنتجة فقط ، ويتجاهل الدور الفعال للعلاقات الانتاجية . انه في الواقع يتخطى مسالة ضرورة الاستعاضة عن العلاقات الانتاجية البرجوازية بالاشتراكية .

وموضوعيا ، فان مثل هذا التناول يقود الى رفض الآفاق الاشتراكية . وليس عبثا ان غارودي يرى ان التطور الاجتماعي في قرننا ينبغي ان يمضي في طرق « تحسين » الرأسمالية في الولايات المتحدة الامريكية ، ودقرطة الانظمة الاشتراكية الراهنة ، في طريق البحث عن « معايير جديدة واساليب جديدة للتطور في العالم الثالث » .

لقد لاحظ الحزب الشيوعي الفرنسي ، في مؤتمره التاسع عشر ، ان موقف غارودي يعني التقهقر عن الماركسية اللينينية الى جانب ما يدعي بالمفهوم التكنوقراطي ، الذي يطمس آفاق نضال الطبقات والانظمة الاقتصادية ـ الاجتماعية المتناقضة . وكذلك ، فانه لمن الواضح ، ان الاطروحة التي يتقدم بها غارودي تتجاهل المكاسب التاريخية العالمية للمنظومة الاشتراكية ، وترفض الضرورة الموضوعية للثورة الاشتراكية وبناء الاشتراكية في الدول الرأسمالية المتطورة .

ان وجهات النظر الاجتماعية المعادية للماركسية تصلح ان تكون اساسا لستراتيجيته « الجديدة » وتكتيكه ، الذي يريد ان يمليه على الحركة الشيوعية . ويرسخ في اساس الخطة السياسية لغارودي المفهوم الزائف لتركيب الطبقة العاملة المعاصرة في الاقطار الرأسمالية المتطورة ودورها في التقدم الثوري .

وبتحليله للتغيرات في البنية الاجتماعية للمجتمع الفرنسي ، التي تحتمها الثورة العلمية التكنيكية ، فان غارودي يكتب مؤكدا على الدور الذي يلعبه تعاظم عدد انتلجنسيا العلم والتكنيك ، وازدياد اهميتها . وعلى هذا الاساس يقترح هو ابدال مفهوم « الطبقة العاملة » بمفهوم « الحلف التاريخي الجديد » الذي يحدده بمجموع عمل الكادحين اليدوي والذهني ، متجاهلا الاختلافات الاجتماعية الكبيرة ، الموجودة بين بعض جماعات الانتلجنسيا . وعلى هذا الشكل ، فانه يوحد بين العمال والاوساط الواسعة للمثقفين في كل اجتماعي وسياسي واحد.

وفضلا عن ذلك ، فان غارودي ، بشعوذته بمفهوم « الحلف التاريخي الجديد » ، يؤكد ان العلماء والباحثين « يعتبرون في الوقت الحاضر حاملي القوة الحاسمة في تغيير العالم » . وهكذا ، فان الطبقة العاملة ـ اذا تابعنا منطق غارودي ـ تتوقف عن ان تكون زعيم وقائد العملية الثورية المعاصرة .

ان الغايات الاساسية للحلف هي ، كما يكتب غارودي « مشاركة » الكادحين في الحياة الانتاجية والسياسية ، المشاركة التي كما لو انها « تفتتح لوحدها وتلقائيا ، في ظروف النظام البرجوازي ، آفاق النضال من اجل الاشتراكية ، وذلك بطريق الانتقال ـ من الاسهام في الرقابة العمالية ـ الى الرقابة العمالية ذاتها ـ الى التسيير الذاتي » وفي هذه الخطة لا يوجد مكان لا للنضال الطبقي ، ولا لاقامة دكتاتورية البروليتاريا ، ولو لمسالة الطرق الحقيقية للانتقال الى الاشتراكية .

ان مؤلف الكتاب يحاول اقناع القراء ، كما لو انه هو بالذات من يحلل للمرة الاولى التركيب الطبقي المعاصر للسكان في الاقطار الرأسمالية ، ويصنع من تحليله استنتاجات نظرية . واذا تبسطنا في القول ، فان هذا لا يتفق مع الحقيقة . فلقد اولى الحزب الشيوعي الفرنسي دائما الاهتمام الكبير لدراسة التغيرات في تركيب الطبقة العاملة الفرنسية . فمنذ عام ١٩٦٣ ، وكان موريس توريز ، في حديث له في افتتاح « اسبوع الفكر الماركسي » (المكرس لمرور ثمانين عاما على وفاة كارل ماركس) قد قال ، ان نواة الطبقة العاملة الفرنسية هي بروليتاريا المصانع ، ومعدنو المناجم ، وعمال البناء . واوضح أيضا ، انه يدخل في تركيب الطبقة العاملة الفرنسية المثلون الكثيرو العدد للكوادر التكنيكية المتوسطة ، التي هي المنتجة المباشرة للخيرات المادية ، وكذلك شغيلة النقل والمواصلات ، الذين يسهم عملهم في زيادة قيمة المنتوجات المنتجة ، وبالتالي ـ في تكوين فائض القيمة .

وقد لاحظ المؤتمر التاسع عشر للحزب الشيوعي الفرنسي في قراراته ، انه ـ في تركيب الطبقة العاملة يدخل العاملون في العمل الاجير ، الذين يكونون بتاثيرهم على الوسائل المادية للانتاج منتجين مباشرين لفائض القيمة ، لرأس المال .

ولوحظ في المؤتمر ، مثلا ، انه من اصل خمسة عشر مليون شخص يتسلمون اجرة العمل في فرنسا ، لا يدخل في تركيب البروليتاريا الا ثلاثة اخماسهم (تسعة ملايين فحسب) . اما فيما يخص الانتلجنسيا ، فانه من بين عددها الاجمالي البالغ ثلاثة ملايين لا توجد الا

اقليـة محدودة تقترب من حيث وضعهـا من الطبقة العاملـة .

وبدحض مفهوم ((الحلف التاريخي الجديد)) باعتباره معاديـا للماركسية ، وبالتأكيد على الدور الحاسم للطبقة العاملة في التحويل الثوري للعالم ، أشار المؤتمر التاسع عشر للحزب الشيوعي الفرنسي الى الضرورة الحادة والمتعاظمة لنضال الشيوعيين في سبيل انشاء حلف سياسي وطيد بين الطبقة العاملة والفلاحين ، والانتلجنسيا والفئات الاخرى للكادحين ، الذين يستغلهم رأس المال الاحتكاري . ويعرب ، في عدد من مـواد المؤتمر ووثائقه عن فكرة انه في سبعينات القرن العشرين ستيسر امكانيات واسعـة في فرنسا لتشكيل جبهـة شعبية معاديـة للاحتكارات ، للنضال من اجل دمقراطية طليعية ، تعتبر خطوة انتقاليـة نحـو الاشتراكيـة .

بيد ان غارودي ، بالرغم مـن الوضع الواقعي للامور ، يدعـو بالمفاهيم العتيقة ـ النضال من اجل وحدة نشاطات الاحزاب الدمقراطية ، والحلف بين القوى اليسارية في فرنسا في النضال ضد الاحتكارات . وهو حتى في المثال المعين هذا ، يحـاول الاستعاضة عـن التحليل الاجتماعي ـ الاقتصادي ، بمقولات تجريدية للثورة العلمية ـ التكنيكية . وفي رأي غارودي ، يمكـن الان التنبوء بنظام دمقراطي من طراز جديد ، ((تشغل الماكنات الالكترونية الحاسبة ، في ظروفه ، مكـان الاحـزاب السياسيـة)) . فبفضل التكنيك الجديد والتقدم في الاعلام ـ يكتب هو ـ ، يمكـن انشاء نوع من ((جمعية دائمة لكل الشعب ، يمكـن ان تأخذ بعين اعتبارها ، في كل لحظـة ، الرأي الفردي ، وتعميمـه ، واستخلاص الدروس منه ، جمعيـة تكـون فيهـا كافـة المعلومـات مبرمجـة ومنشورة ((ان الاعمال التي تحل محل الطبقات والاحـزاب السياسية !، ان هذا ((الاكتشاف)) لغارودي ، بعيـد تمامـا عـن الحيـاة الواقعيـة .

ولا يخفي غارودي ، فـي كتابـه ((منعطف الاشتراكية الكبير)) ، موقفه العدائي البالغ للتعاليم اللينينية حول الحزب . انـه يكتب ، ان مبادىء المركزيـة الدمقراطيـة تتفق مع ((النموذج الميكانيكي للحزب)) امـا في عصرنـا ، فكمـا لو انه ينبغي الانطـلاق من ((النمـوذج السيبرنيتي)) ، ولذلك فـان على الحزب الشيوعي الفرنسي ان يعيد تنظيم صفوفه على اساس اساليب الادارة ، المميـزة للانتـاج المؤتمت الراهن . ان غارودي يرى ان الشيوعيين الفرنسيين مخطئون في كونهم ((لم ينشئـوا حزبا يتميز عن نموذج الحزب الذي كرسه لينين)) .

ان وراء التعابير التكنوقراطية يختفي خط تصفوي فـظ . ان غارودي يقف هذا الموقف من اجل ((التحويل)) العميق لوجهة نظـر الحزب الى العالم ، وتنظيمه . وقبل كل شيء ، فوفقا لرأيه ، فـان الحزب لا ينبغي ان تكون لديه ((فلسفة رسمية)) . ان وجهة نظـر الشيوعيين ـ يكتب غارودي ـ ، ((لا يمكـن ان تكون ، مـن حيث المبدأ لا مثالية ، ولا ماديـة ، ولا دينية ، ولا الحادية)) . وكمـا اكد نائـب السكرتير العام للحزب الشيوعي الفرنسي ، جورج مارشيه ، في المؤتمـر التاسع عشر ، فـان هذه الفكرة قد استعارها غارودي عن كاوتسكي ، الذي كان ، في وقته ، قد اعلن الماركسية ((اسلوبا للعمل ليس الا .)) (فوفقـا لما يقوله غارودي ، فـان الماركسية هي ((منهجية عمل للمبادرة التاريخية))) وصرح ((بعدم اكتراثه بمسائل وجهة النظر الى العالم)) .

ان التلاعب بالاصطلاحات والمفاهيم الجديدة ، في كتاب غارودي ، لا يعـدو ان يكـون تقنيعـا للفكرة التروتسكية القائلـة بالدمقراطيـة الداخليـة في الحزب ((الحرة)) و ((التي لا ضفاف لها)) ، والتي تفتتح الطريق الى انشاء الكتل والتكتلات . وهذا بالذات ما يعينه غارودي ، حين يصر على حق الاقلية بالذياد عن رأيهـا المتباين مع رأي الاكثرية ، حتى برغم القرارات المتخذة . وكما كتبت المجلة الشيوعية الفرنسية ((نوفيل كريتيك)) ، فـان غارودي لا يطرح ، في مسائل البناء الداخلي فـي الحزب ، نموذجا جديدا ، وانما يتقدم بافكار اشتراكية دمقراطيـة مجددة ومنقحـة بعض الشيء ليس الا .

ان نظرات غارودي الانتهازية اليمينية مع مفهومه عن ((نمـاذج الاشتراكية)) ، الذي يحاول ان يخفي به موقفه السلبي من تجربة الاقطار الاشتراكية ، ومن قرارات المؤتمر العالمي للاحزاب الشيوعية والعمالية في صيف ١٩٦٩ ، ومعاداته اللدودة للسوفييت .

ان غارودي يحاول الغض من المغزى الدولي للانجازات الكبيـرة للشعب السوفييتي ، الذي مهد طريق الانسانية ، لاول مـرة ، نحـو الاشتراكية . ويذيع غارودي في كتابه الافتراءات على الاتحاد السوفييتي والدول الاشتراكيـة الاخرى .

وينبغي ، في هـذا الخصوص ، ملاحظة ان غارودي ، في كتابـه الجديد الذي صدر بعـد المؤتمر التاسع عشر للحزب الشيوعي الفرنسي ، والمعنون ((الحقيقة كلها)) ، قد جعل يفتري ، على المكشوف ، على الاتحاد السوفييـتي .

وكما لاحظ المكتب السياسي للحزب الشيوعي الفرنسي في اذار هذا العام ، فان ((نشر الكتاب ، والنشاط الحثيث لغارودي ذاته ، والافكـار التي بسطهـا ، ان كل هـذا يشهد بانه يبشر في تعاليمه بانتهاج خط تنقيحي ، وبانه ينتهك مبدأ المركزية الدمقراطية وقرارات المؤتمر التاسع عشر للحزب الشيوعي الفرنسي . ان نشر هذا الكتاب قـد اتاح لـه الامكانيـة للانقضاض بالهجمات على الاحزاب الشيوعية الشقيقة ، وهو يعتبـر حجـة للهجـوم الضاري المعادي للسوفييت)) .

و ((بالقيمة العلمية)) لهذا المذهب الجديد لغارودي ، يشهد ، على الاقل ، كونه قـد نسب مقالة المحرر السابق للجريدة الجيكوسلوفاكية ((اوبرانـا ليدو)) ، المدعـو لاديسلاف سفوبـودا ، الى رئيس جيكوسلوفاكيا لودفيك سفوبودا ! وبهذا الصدد كتبت جريدة ((رودي برافـو)) تقول : ((ان استاذ الجامعة ، والفيلسوف ، الذي هو ملـزم بان يزن المراجع والكلمات بموازيـن العقاقير ، يستعيض ، بمنتهى البساطـة ، عـن اسم لاديسلاف باسم لودفيك .. ان مـن الصعب تصديق ان هذا كله لا يعدو ان يكـون سوء فهم مؤسف !))

لقـد تلقت معاداة السوفييت ، التي يواليهـا روجيـه غارودي ، ردعـا حازما ، لا هوادة فيه ، في المؤتمر التاسع عشر للحزب الشيوعي الفرنسي . ((ان الحزب الشيوعي السوفييتي ـ قال ، مثلا ، عضـو المكتب السياسي وسكرتير اللجنـة المركزية للحزب الشيوعي الفرنسي : فاجون ، ـ الحزب الذي يواصل طريق اول ثورة اشتراكية في التاريخ ، قد قاد هذه الثورة وسار بها الى الانجاز الظافر . ان الحركة الشيوعية العالمية وحزبنا قـد ولـدا تحت رايـة ثـورة اوكتوبر ، ونشأا علـى اساس المبادىء التي برهـن اوكتوبر على صحتهـا وجدواها .. ان الكف عن التضامـن مع الحزب الشيوعي السوفييتي يعني فصل الحركة الثورية الفرنسية عن القوة الاساسية للاشتراكية العالمية ، ونسف الامكانيـة للانتقال نحـو الاشتراكيـة في بلادنـا)) .

لقد شجب المؤتمر بالاجماع اراء روجيه غارودي ، واصفا اياهـا بالتنقيحية والتصفويـة ، والمبادىء المناقضة للحزب .

وبعد المؤتمر التاسع عشر للحزب ، فـان غارودي ليس فقط لـم يعتبـر بانتقاد ارائه ، بل وواصل السير بعيدا في طريـق العمـل المعادي للحزب . وقد انتقل ، بعمله بموجب الوصفات التروتسكيـة النموذج ، الى الهجمات الافترائية على قيادة الحزب الشيوعي الفرنسي ، وعلى خطه السياسي . وفي مثل هذه الشروط ، فـان دورة مايو (ايار) للجنـة المركزيـة للحزب الشيوعي الفرنسي قـد اقرت القرار المتخذ في الدورة الاعتيادية ، الذي فصل فيه غارودي من صفوف الحزب .

موسكـو ترجمة جليل كمال الدين

تتمة قرأت العــدد الماضي

القصائــد

وهو عنوان يقدم نوعية التجربة من البداية ، ولا اعتراض لنا على ذلك فمن حق الشاعر وحده ان يقرر الشكل الفني الذي يراه ملائما لتجربته التي يصوغها ولتكن التجربة غنائية او اغنيات كما يقول العنوان ، ولكننا نتوقع من الاغنيات التي نكتبها شاعرة موهوبة مثل شاعرتنا ان تكون شيئا افضل من ذلك البناء الضعيف في المقطع الاول حيث لا توجد علاقة بين جزئية الاولين التقريريين العاديين وبين جزئه الثالث الرمزي المستهلك ، علما بأن المقطع الاول بكل عيوبه يفضل كثيرا المقطع الثاني المحشو بالهتافات التي تظل هتافات وليس شعرا . تعود بنا قصيدة سلافة الحجاوي وكذلك قصائد خليل توما وقحطان محمود السعيدي وعبد الكريم الطبال الى مستوى الفهم التقليدي للشعر الثوري الحديث في بدايته عند عبد الرحمن الشرقاوي وشوقي بغدادي وعبد الوهاب البياتي ، رغم ان البدايات كانت اكثر جودة من ناحية الصياغة عند هؤلاء ، ورغم تجاوز اكثر اصحابها لتلك البدايات التي عكست في حينها مفهوما ساذجا عن الشعر الثوري يمكن تفسيره بحكم النشاة والظروف التي احاطت به . ولكن ان يتحول الشعر الى خطابة وشعارات وهتافات وصور مكرورة سخيفة وتجارب بالغة العمومية او تصورات عادية بعد عشرين عاما من التجربة وبعد ان تجاوزت النماذج الجيدة في الشعر الثوري الحديث هذه العناصر ، فهذا ما يصيب الناقد بالدهشة ، وما يدفع القارىء للانصراف عن قراءة الشعر . في قصيدة خليل توما غزل انشائي مكرور في البطولة وتعابير مصنوعة لا اثر فيها للحياة مثل ــ من رؤى عينيك اصنع منشارا لقيدي ــ ومسامير لصلب المستبد ــ انها رجعة بالفن الشعري الثوري للوراء لا شك . وفي قصيدة من فدائي الى زوجته سرد عادي لا يحتمل مثل ــ قبل حين جاءني أمر ان انسف وكرا للغزاة .. الــخ ونهاية ملفقة لا تقنع . يقول الفدائي لزوجته في ختام القصيدة : ربما آتيك مطبوعا على وجه صحيفة ــ طرحوها في القطار . ولا ندري هل يريد الفدائي ان يؤثر بهذا القول على زوجته ام انه يكشف لها عن حقيقة لا يفترض في زوجة الفدائي امكان تصورها ام انه لم يكن لازما على الاطلاق ــ وفي قصيدة عبد الكريم الطبال تفكك في البناء وسذاجة في الرؤية لا ندري معه ضرورة ان تكتب قصيدة مثل قصيدته اغنية حب على النسق الحديث .

يجب ان يعرف الشعراء ان الثورية في الفن لا تكفي لتحقيقها الاسماء ولا الافعال او العبارات المنسقة وانما رؤية الشاعر للحياة وهي رؤية ليست مطلقة من العام الى الخاص كما يفعل الشاعر عبد الكريم الطبال في اسلوبه لتوليد الصور في قصيدته السابقة الاشارة اليها . كما انها ليست رؤية من خلال رصيد الصور الثورية المحفوظة في ذاكرة الشاعر او من خلال مجموعة الالفاظ المرتبطة بمعان ثورية في الواقع المحيط به . وانما رؤية خاصة تكتسب فيها الجزئيات تآلفها وقدرتها على الايحاء من خلال ترابطها الضروري ويكتسب فيها الكل معناه من خلال احتياج الانسان للثورة او تذكر قدرته على استعادتها كما يقول سميح القاسم :

يسعد القبلة يا آخذها ان تستعاد ..

وفي عدد الآداب الماضي مجموعة اخرى من القصائد للشعراء محمد الاسعد وحسان عطوان وانيس البباع وذو النون الاطرقجي وحسين جليل تخلصت بشكل عام من شرك التقريرية والغنائية واقتربت بدرجات متفاوتة من الرؤية الحديثة للشعر الثوري نرى ان نناقشها بتفصيل اكثر ..

● الصمت والحدود ــ محمد الاسعد

في هذه القصيدة يتحقق اللقاء الثاني بالرؤية الحديثة بعد لقائنا الاول بها في قصيدة سميح القاسم ، وكان علينا ان نعيد قراءتها اكثر من مرة حتى نتعرف على شكلها الموسيقي الفريد الــذي يتطلب قراءة لا تعتمد كلية على الشكل المكتوب وتتوقف عنده وانما تستمر لتتابع سريانها المرتبط بالمعنى واكمال الصورة . وستبدو موسيقى القصيدة عندئذ اقرب ما تكون لموسيقى الحديث العادي المرسل على سجيته وهذا في تقديرنا يتطلب تحكما من الشاعر في اللغة والبناء الصوري يمتلكه بوضوح محمد الاسعد ونستطيع القول من القراءة الاولى للقصيدة بانها قصيدة غنائية من ذلك النوع الذي ينطلق من لحظة شعورية حادة ويعكس البناء الفني تردداتها وما توحي به من رؤى وافكار ، فهي ليست من تلك القصائد التي تقيم بناء معماريا رامزا يشير به الشاعر الى واقع ما . ولم تحتو على عناصر درامية حديثة الى آخر الوسائل التي اكتشفها الشاعر الحديث ليحقق بها تاثيرا متزايدا لعمله الفني . ومع ذلك نستطيع القول في نفس الوقت بانها قصيدة حديثة ، فالغنائية كانت وستظل محورا لبعض نماذج الفن الشعري الجيد ولكن الغنائية الجديدة باكتساب صفة الحداثة هي تلك التي تعد قصيدة محمد الاسعد احد نماذجها لانها استطاعت الافلات من عادات التلخيص والصياغات الجاهزة والمرتبطة على مدى تاريخ الفن بحالات النفس المتعددة ، هذا من ناحية . ومن ناحية اخرى فان ما يكسب قصيدة الاسعد صفة الحداثة هو قدرته على تحويل الاحساس الى واقع مرئي له كثافة الموضوعية حتى لنرى عوامل الاغتراب ولا نظن ان هناك عوامل اشد من الصمت والحدود اثرا في تغريب الانسان محور ماساة الشاعر تتحول الى جسور لرؤية الواقع المحيط بنا .

● محنة عبد الله بن الزبير لحسان عطوان ..

التاريخ حاضر في الواقع على نحو ما لانه لا يمكن تصور شعب بلا تاريخ . ويظل لهذا الحضور اثره على نحو تلقائي في واقع الحياة حتى ياتي الشاعر ويستحضره ليحقق اثرا مقصودا وليس تلقائيا . والعودة لتاريخنا العربي اصبحت احد الطرق الهامة التي شقها الشاعر الحديث لتدعيم الثقة بالنفس واستنهاض المشاعر الجريحة في وجه تحديات الحاضر وهذا ما يفعله حسان عطوان حين اختار ان يعرض على مرآة الحاضر صورة الثائر حتى النهاية في وجه الظلم مجسدة في عبد الله بن الزبير وهو واقع تاريخي تم صنعه بينما واقعنا نحن يصرخ في انتظار صانعيه ، وكل هذا حسن ، ولكن بناء القصيدة جاء غير محكم وكذلك لم يستفد الشاعر من الرمز التاريخي الا فائدة ضئيلة لا تؤكد الا صورة البطل الرومانسي في وجدان المتلقي بينما يهمل الشاعر تماما ــ باستثناء ام البطل ــ عناصر العالم الروحي والفكري والمادي الــذي كون بطلا مثل عبد الله بن الزبير ليدافع عنه وقت الشدة ولــم يشر الشاعر لذلك الواقع اي اشارة بل اغلب ظننا انه لم يفكر فيه وانما استهوته شخصية البطل منعزلة عن مكوناتها الاجتماعية والخاصة . وقد نشا عن ذلك اختلال البناء الفني فطالت المقدمة اكثر من اللازم واقتصرت اغلب كلمات الفارس القتيل التي تمثل جسد التجربة على ما يعلي قدر البطل في مواجهة واقع مدان وجاءت النهاية تكرارا للمعاني التي اثيرت في المقاطع السابقة ومع ذلك فنحن لا ننكر جودة هذه القصيدة ونتوقع من الشاعر المزيد .

ولعل اجمل المقاطع هو ذلك الذي نحس فيه بصوت الشاعر وحده تحت عنوان « كلمات الفارس القتيل » بخلاف المقاطع الاخرى التي نحس في موسيقاها وتركيب ابياتها باثر بدر شاكر السياب واضحا ..

● « العودة » لانيس احمد البباع ..

يبدأ الشاعر قصيدته بداية قوية وان اضعفها قليلا ذكره للنسيان كسبب من اسباب عدم ارسالة الرسالة . وقد كان يكفي قوله بأنه « لم يكتب على المظروف عنوانا » فان هذا التعبير وحده يحمل قوة رمزية هائلة تشير الى ضياع الوطن بينما قوله ــ نسيت بانها في الجيب لم

اكتب على الظروف عنوانا - يضعف التعبير فما كان به حاجة الى « نسيت » هذه وداره « رمز وطنية » كما نحس من باقي البيت تفتقد العنوان . كذلك يختم الشاعر قصيدته ختاما قويا يستحضر بصورة شاعرية قوية ضياع الوطن . ومن البداية والنهاية نستطيع الحكم بان الشاعر متمكن من اداته الفنية وان كل ما ينقصه هو تركيز التجربة وتخليصها من السرد العادي كحكاية الذئب والدجاج . ومن الهتاف التقليدي مثل « أزقتنا محرمة ولحم نسائنا عريان » . اما عن الخط القصصي الذي استخدمه الشاعر فلم يكن مقنعا على الاطلاق حتى لو تلقيناه باعتباره رمزا وكان اولى به التركيز على الجوانب الاصيلة في رؤيته الشعرية فهذا ما يهب شعره مذاقة الحداثة وليس العنصر القصصي او غيره من الوسائط التعبيرية التي لا يجيد استخدامها وليته يؤمن بموهبته بحرية اكبر ليقدم لنا شعرا ثوريا ناضجا .

● شراع طهر الى الخطيئة لذي النون الاطرقجي ..

تتحول الحنجرة في المقطع الاول من القصيدة الى رمز فني مكتمل يوحي بعالم الشاعر . عالم يعشق الموت ويقهره بسيف مزيف لا ندري كيف ! ولكن الصورة التي يقدمها الشاعر في المقطع الاول غنية بقدرتها على الايحاء وكنا نتوقع ان يمتد الرمز في المقطع الثاني ليضيء عالم الشاعر ولكن ما حدث ان جاء المقطع الثاني ترديدا لافكار في نقد الذات طالما رددت من قبل واعيدت على لسان شاعرنا بآداء نثري يطفيء حماسنا الذي فجره المقطع الاول من القصيدة . ويرتفع الآداء الشعري في المقطع الثالث من القصيدة « جنازة الاحزان » حيث يجسد بصور متلاحقة وتدفق موسيقي قوي حزن التاريخ الرابض في اعماقنا وحولنا . يتجمع ويتعمق ويتسع ويندفع نحو الشاطيء الذي تحكمه الخطيئة ليحرره ويفديه . فقط ناخذ على هذا المقطع نهايته الخطابية التي تخرج بنا من عالمه الكثيف الظلال الى عالم التكرار العادي للكلمات النموذجية . والقصيدة ككل في نهاية الامر تقدم رؤية ثورية للحياة بالرغم من كل ما تحمله من حزن لان الحزن نفسه قد يكون ثوريا في الفن ما دام حزنا كاشفا عن الوجوه وليس حزنا اصم مطلقا .

● تأملات على حافة الليل ، لحسين جليل ..

ما زالت شرارة الفكرة الجديدة والكلمة الصادقة الشجاعة قادرة على ان تخلق نوعا من الشعر ، لنا فيه رصيد قديم من شعر الحكمة التقليدي . ويتجه اليه الشعراء المعاصرون احيانا ليقولوا كلمتهم في قضايا الانسان والعصر حادة مركزة ناصعة شفافة .

وقصيدة تأملات على حافة الليل من هذا الشعر الذي يغلب عليه الطابع العقلي هي في حقيقتها تأملات كما يقول العنوان وهي تأملات عشر لا ترتبط ببعضها برباط موضوعي ويمكن قراءتها منفصلة دون ان يؤثر ذلك على أي منها . وتتفاوت هذه التأملات في قيمتها فبعضه عادي يفتقد القيمة الفكرية التي هي مبرر وجوده مثل المقطع الاول والثالث والسادس والسابع والثامن والتاسع وبعضها خطابي مثل المقطع العاشر ولكن منها ما يحمل قيمة فنية حقيقية بمقياس هذا الفن الشعري مثل المقطع الثالث والرابع والخامس والسابع حيث يقدم الشاعر ابعادا فكرية جديدة لحقائق الوجود الانساني والغربة والفداء والحلم وفي هذا المقاطع الاربعة ما يكفي في تقديرنا لتأكيد قدرة الشاعر على الابداع في هذا المجال من فنون الشعر الثوري .

القاهرة — **شوقي خميس**

تتمة القصص

بالنجاة .. ومن أعواد الحديد - في سيارة النقل الضخمة - وهي توشك ان تنوشها وتنفرس فيها .. ومن الكتف الطيني الذي يكاد ينهار ..

بين هذه الايقاعات المتباينة المتجاورة معا تمضي الحياة بانسان قصتنا الذي نتلمس ملامح حالة الانفصام الرهيبة التي يعيشها منذ الكلمات الاولى من القصة « كانت العينان اللتان تنظران اليه قاسيتين معاديتين يعرفهما طول عمره ، تواجهانه بصمت من غير لفة، ولا يريد ان يرد عليهما » ، منذ هذه الجملة الاولى في القصة نتلمس ملامح الانفصام المجدول برغبة هروبية واضحة من اي مواجهة ويتعمق هذا التلمس كلما صحبنا انساننا في رحلته عبر القصة . وتعرفنا عليه وهو يمارس حياته اليومية ويعيش قلقه اليومي ومخاوفه اليومية . يحلق ذقنه في الصباح، ويقلق على ابنائه واتوبيس المدرسة يذهب بهم ويعيش الانضغاط في اتوبيسه هو ويكاد يلاقي الموت ولكنه ينجو منه فتنبض المرئيات تحت عينيه بطعم جديد ولون جديد .. انه يرى ميدان التحرير وكانه يشاهد كابوسا تختلط فيه ذكريات الطفولة بتوتر الاضطرابات الناجم عن ملامسة الموت ، بالخوف المقيم من الوحش والقلق على الاولاد ، بالرغبة في التحرر من المواجهة او بالاحرى الهروب منها .. بكل هذا تنبض صورة ميدان التحرير التي ترتفع فيها الجزئيات الى سماوات الشعر بحياة جديدة حميمة خاصة ..

ويقدم الفنان - وهو وصاف من طراز رائع فريد - صورة مدهشة ومذهلة معا لهذا الميدان الذي الفناه ومررنا فيه عشرات المرات .. صورة جديدة وغريبة معا تهتك عنه الالفة والعادية المكرورة فينبض باشياء جديدة غريبة ، تعجز عن الاحاطة بالاحساس الحي الذي يجسده عشرات الصفحات وبعد ان ينبض ميدان التحرير تحت عينيه بكل هذه الرؤى ، بعد ان يستحيل الى رؤياه الخاصة وكابوسه الخاص . وبعد ان ينعم - وكأنما يفيق من كابوس - بمنظر الازهار الندية المكدسة فوق دراجة الصبي المنقلعة في رشاقة وسرعة . وينشر الى بضاضة البياض ونداوة الالوان الوردية وتحدي الحمرة اليانعة وكثافة الزرقة المليئة بالعصير ، ويغرق في مجدها الحسي ، كانما غرق لحظة في طيات جسد امراة باذخة، في لحظة الحرارة الاخيرة الناعمة . عندما استروح حلاوة النجاة في عبق الزهور ودسامتها فوجيء بالوحش .. بالجرم الضخم الوديع يوقظه من استمراء الاحساس بالنجاة السرابية الخادعة . ويضعه وجها لوجه امام المصير الذي توهم انه قد افلت منه« واحس صدره يضيق . والم غير مستبين ولكن موجع وضاغط على عظام ضلوعه . بخفة ولكن من غير ان يفلته ، ويتهدد ، وتتركز له نقط حادة في مكان قلبه » ساعتها « عرف ماذا يمكن ان يحدث ، ما يحدث بالفعل . وهو ايضا لن يقول لاحد ابدا ... لكنه عرف ايضا ماذا عليه ان يفعل منذ الان . عرف بقلب راجف قلق . ما يجب ان يفعل ، هل يستطيعه ؟.. هل يستطيع ان يقوم بالمهمة في العينين العاقلتين الشرستين ؟ » لكنه لم يستطع في الواقع سوى الانضمام الى حشود المتمثلين للواقع - فقد تعرفنا من البداية على عدد من الشروع التي تحول دونه واخذ زمام المباداة . او حتى الشروع في السير في الطريق الصحيح .

ومن ثم ما لبث ان انضم الى هؤلاء الذين كان ينظر اليهم باستعلاء في البداية .. الى هؤلاء الذين عاقروا التجربة وخرجوا بعدها ممزقين ، يحاولون احاطة ما حدث بسياج سميك من التكتم والمداراة .. الى هؤلاء الذين قال عنهم في البداية انهم «يستحقون ما وقع لهم على اي حال - ان كان قد وقع لهم شيء .. لماذا يتصدون له ؟. لماذا يخرجون اليه ؟ ما لهم هم ؟ فاذا كانوا قد ذهبوا اليه في سكنه ، عمدا او عن غفلة ، فلعلهم كانوا قد حسبوا حسابهم ، من الاول . ونالوا جزاءهم على كل حال . كانوا اذن قد قبلوا المخاطرة . النتيجة الضرورية للمخاطرة او استحقوا ما يجري للغافلين ».

الى هؤلاء انضم انسان قصتنا ليعيش حالة القتل البطيء الرازحة فوق حياتنا بروافدها العديدة المتنوعة .. بدءا من ارهاب الوحش الضاري ، حتى التقوقع والانغلاق على الذات كجزيرة منعزلة تفصلها عن بقية الجزر اللصيقة آلاف الاميال . مرورا بذلك الاستلاب المرير لجوهر الحياة ممن اعترضهم الوحش مباشرة ، وحتى من الذين اكتفوا من التجربة بالسماع ، رغم ان الحياة بمعناها البيولوجي ما زالت تتردد انفاسها فيهم . وبرغم حرصهم على ان يظهروا بمظهر طبيعي جدا .. طبيعي اكثر قليلا مما يمكن ان تنتظره . وبذلك التكتم الرافض للمواجهة المساهم في الحيلولة دونها . وبذلك الاستسلام السقيم لتلك الامتثالية الاجتماعية التي اصبح الانسان المغترب ، الترس الصدىء في الآلة الصدئة ، هو نموذجها الامثل . من خلال كل هذه التنويعات المتعددة على لحن القتل البطيء يكتسب الوحش في القصة الكثير من الدلالات . ويندغم برغم نشازه ـ على المستوى الواقعي ـ في منطق القصة الخاص ، ليصبح معها وكأنه حقيقة ، اكثر حقيقية وصلابة من حقائق الواقع الهشة .. ليصبح كمحتمل ارسطو الاكثر واقعية من الطبيعي ذاته ومن الواقعي . فقد استطاعت القصة ان تقنعنا بوحشها وان تشدنا اليه . وان تبرر هذا الوحش وتدثره بطاقات هائلة من الصدق والايحاء . وان تقنعنا به بصورة ما تلبث ان تنبض معها احداث القصة بعشرات الرؤى والتساؤلات .

انك لا بد متسائل .. ماذا يجسد هذا الوحش الغريب الضاري الى اقصى حدود الضراوة ، الاليف الى اقصى حدود الالفة ؟.. أيجسد ذلك المناخ الخانق الغاص بالاسترابات المبهمة وبشباك المخاوف المشرعة ابدا في وجه الجميع ؟.. أيجسد ذلك العدو الرهيب القابع فوق المعبد التاريخي المقدس الى ارض مصر يلتهم كل يوم المزيد من ابنائها ويرتوي من دمائهم ؟!.. أم هو ذلك الوحش الداخلي الذي نتلمس دبيبه في خطوات اللامبالاة العصابية التي تذرع شوارع القاهرة وتلتهم بنيها ؟.. ام هو شيء اكثر شمولا من كل هذا .. يركض بجرمه الضخم المهول حتى يملأ المسافة الشاسعة الممتدة من اكثر الهموم عمومية حتى ادق الامور خصوصية .. من الهموم السياسية الشاملة حتى جزازات المتاعب اليومية والاحباطات اليومية ؟ يسير بخطواته التي لا صوت لها . مركب بطيء رشيق ضخم الجرم على النيل ، تتموج اشرعة جسمه ، بقوة ومعرفة ، وسط الناس الذين يعبرون اشارة المرور ، لا ينظرون اليه ولا يرونه ايضا . يثب في خفة بين انوار الاتوبيسات الحمراء المتربة ، تنحرف له قليلا وتبطيء ، لتتيح له ان يعابثها ، مرحا شبعان . خشخشة مخالبه تسمع احيانا في الليل ، على ابواب الشقق النائمة ، ويستيقظ رب البيت فجأة على الصوت ، ويظن انه يحلم ، ويرفع رأسه قليلا من المخدة ويحبس انفاسه ينصت ويترقب .. في كل خلجة منه حس مهدد بقرب هذا العناق الاخير . عندما تطبق عليه السيقان الشعراء الملتفة ، فى حنانها المصمم الخـام ، قاسية تؤدي واجبا ، لذلك قسوتها ضرورية . تمسكه بمخدات الاقدام الناعمة المفلطحة ، مخالبها الحادة مغمدة في جرابها ، وتغمره الرائحة الحيوانية الزخمة التي لا فرار منها ، الرائحة الخصيبة الكثيفة كثافة جسم يتحلل وتنسكب عصاراته الطازجة في اول لحظات الفساد الاخير ، ويلصق جسمه في قبضة كاملة الاحاطة ، بعضلات الصدر العريض . تزخر فيه انفاس متضخمة الايقاع ، هادئة . ويرتفع الكربر الاجش يملأ العالم ، وتسطع الرائحة الملبدة الثقيلة تسد كل شيء . للمرة الاخيرة ، فى حضن يضغط تلك الضغطة الرحيمة المهشمة النهائية التي يظلم فيها كل شيء » .. الا توحي هذه الصورة المعقدة المتشابكة كادغال نفس ديستويفسكية سخية بالانفعالات باكثر مما قلته بكثير .. خاصة اذا ما اضفنا اليها عشرات الجزئيات الاخرى المبثوثة بحساسية وذكاء كبيرين في ثنايا القصة .. مثل ضرورة الاستسلام لهذا الوحش او مسايرته حتى تمضي الحياة ويسير المركب الى غايته .. ومثل « الوحش سفينة تبحر بنا في مياه مجهولة . والعالم وحش ، والالم » .

ومثل الاشارة المرهفة الى ان اشلاء ضحاياه تغطي بورقتين مفرودتين من (الاهرام) او (الاخبار) .. هذه الجملة الصغيرة المثقلة بالدلالات والتي تقوم بوظيفتها ـ وكل جزئية موظفة بمهارة واتقان ـ على عدة مستويات .. فعلى المستوى الواقعي من المعنى تبعث في اعماقنا صور الموت المفاجىء الذي ينقض غيلة . والجثث المستباحة للاعين الفضولية . والدم المسفوح غدرا بضربة مباغتة خئون . والجدث الآدمي المهان الممزق في انتظار صاحب يحنو عليه ، ويفعل به ما فعل غراب قابيل .. وعلى المستوى الآخر من المعنى تنبض هذه الجملة الصغيرة بدلالات عديدة اخرى .. بالجريمة التي تحاول الصحف ان تطمسها وان تخفي معالمها . والتي تعمل بدأب لا على فضحها وكشف عورتها للضوء وهتك بشاعتها . بل على التستر عليها واخفاء ملامحها .. كل هذا واكثر منه يفيض به جسد جملة صغيرة من سطر ونصف . لان ادوار الخراط قد فطن ـ ومن وقت مبكر ـ الى اهمية الشعر في الاقصوصة وتمرس به .

فاللغة عند ادوار الخراط لغة شعرية شفافة ، بدرجة نجد معها ان له مفرداته الخاصة واشتقاقاته الاثيرة من المفردات الشائعة . وكان له قاموسا كقاموس الشاعر المرهف المجيد . كما ان له طريقته الخاصة في صياغة الصورة وفي تجسيد الحدث في آنيته وحركته بصورة لا مثيل لها .. فهو لا يعتمد ـ كما يبدو للوهلة الاولى ـ على تواتر الصفات وتلاحقها بصورة تجسد الموصوف وتحقق كينونته . ولا يلجأ ـ كما يتبدى لبعض المتسرعين ـ للمترادفات لتاكيد المعنى .. فعالم ادوار الخراط لا يعرف المترادفات ابدا بمعناها اللغوي المعروف. فكل صفة يضيفها حتى ولو بدت للنظرة العجولة متشابهة مع السابقة عليها او اللاحقة بها ، تغني الحدث وتمنحه الكثير من الايحاءات . ولكنه يعتمد على خلق الصور التي تستوعب الحركة وتجسدها في ملامح مفردة خاصة لا تباري ولا تتكرر ، والتي تصوغ جزئيات الارابيسك الصغيرة المجدولة بعناية وصبر ودأب وحساسية .. والتي تظل تنمو حتى تنسج مشربية كاملة مهولة تقتفي بشبكتها الغريبة كل الاحاسيس المبثوثة في المناخ الذي يصدر عنه ، وكل الافكار المحومة حول المارة وهم في غفلة عنها ، وكل الاسترابات الصغيرة الدقيقة المستكنة في ذرات الهواء والغبار في احياء المدينة القاهرية الكبيرة .

وفي النهاية فان كل ما ذكرته هنا لا يمس هذه القصة القصيدة الا مسا خفيفا . ولا يشير لكل كنوز الشعر الثاوية فيها . ولا يشير غير قدر ضئيل مما يحتويه عالمها الواسع من رؤى وقضايا .. واذا استطاعت اللمسة ان تنقل لك خصائص الجسم الحي كله .. لونه وملمسه ورائحته ومذاقه ، انتفاضته وتوتره واسترخاءه .. افكاره وتصوراته ورؤاه ، او تمكنت المصافحة من ان تنوب لديك عن العناق والقبلة والمعايشة .. استطاعت هذه الكلمة الصغيرة ان تغنيك عن قراءة هذه القصة وعن التعرف على عالمها الكنوز بالرؤى والاسرار .. ولا غرو فهي قصة لادوار الخراط .. وادوار الخراط في القصة المصرية قرين التكثيف والنضج والشاعرية .. فهو الفنان المقتدر صاحب المجموعة الرائدة الرائعة (حيطان عالية) .. وصاحب عدد آخر من القصص الرؤى ، القصص الحيوات .. (آخر السكة) و (الحصان والاميرة) و (جرح مفتوح) وغيرها من الاعمال الجميلة التي اضافت الى ضمير الاقصوصة الكثير وصحبتها الى بقاع لم يسمع فيها وقع لقدم بشرية من قبل .

واذا ما انتقلنا الى قصة نعيم عطية (تنويعات على لحن الحب) لمسنا الفارق الكبير بين الشعر المتدفق بالايحاءات والنثر العاطل من الدلالات .. صحيح ان في القصة بعض اللمسات الحساسة وانها تصدر عن نية طيبة وعن هدف انساني واضح . غير ان امعانها في

النثرية يذكرنا بقصص الخمسينات الواقعية .. تلك القصص التي اوقعت الواقع في حبائل رؤاها المسبقة وتصوراتها الجامدة عن الحياة والانسان ، والتي قدمت الناس البسطاء على انهم ملائكة لا يخطئون متناقضة بذلك مع الفكر الذي تصدر عنه والذي يرى ان الانسان نتاج للظروف التي يعيشها . والحقيقة ان هذه القصة غريبة الى حد ما على القصص التي قرأتها لنعيم عطية وخاصة قصتيه الرقيقتين (نجوم كثيرة) و (استغاثة من رجل يلهث) .. غريبة عنهما بواقعيتها النثرية الجافة وباكتظاظها بعشرات التفاصيل العاطلة من الدلالة .. صحيح ان الكاتب يبرر هذا الاكتظاظ منذ عنوان قصته (تنويعات على لحن الحب). فهو يحاول ان يقدم لنا مجرد تنويعات متعددة على هذا اللحن الكبير الواحد .. لحن الحب .. فهناك الى جانب الحب الكبير .. حب امين لزوجته الست حميدة وحب الست حميدة لزوجها امين ، وتنويعات عديدة اخرى على نفس اللحن .. حب امين وحميدة لابنهما الشهيد صابر ولحفيدهما مجدي . وحب الست عزيزة لاسرة جارتها الست حميدة .. وحبها لابنتها حكمت ـ بالطبع بطريقتها الخاصة ـ فعزيزة ترى ان حبها لابنتها يتطلب منها ان تكفل لها الامن والمستوى اللائق . وهناك ايضا النغمة المقابلة التي تصنع (كونترابنط) مع هذا (الهارموني) الميلودي وتتعارض معه ، في صورة البواب البدين ـ الذي يشبهه الكاتب ببوذا ، لا ادري لماذا فسلوكه وتعاليمه متناقضة تماما مع فلسفة بوذا ـ وزوجته آمنة .. وهي بالطبع ليست (ست) لانها زوجة البواب . وهناك الى جانب هذه التنويعات الاساسية تنويعات اخرى ثانوية تعمق الايقاع الرئيسي وتبرزه . كحب الفتاتين العصريتين وحدب الدكتور محسن على مجدي الطفل وعلى جديه معا ، ورغبة مجدي في ذب الغربان عن الشرفة .

لكن هذه التنويعات المتعددة لم تستطع ان تندغم في منطق فني كامل وان تندثر بالشعر والتلقائية . بل ظلت جزئيات عقلية تحاول من خلال اسرافها في مشاكلة الواقع ان تقدم تنويعاتها المرجوة على لحن الحب ، ومن ثم فان تجاور الجزئيات في هذه القصة لا يتم بنفس المنهج الذي وجدناه في (في الشوارع) .. ففي الشوارع .. كما في الحياة تتجاور المتناقضات ، لكنه هنا ليس ذلك التجاور البليد الاخرس العاطل من الدلالة . ليس تجاور المصادفة ولكنه التجاور الذي تنبثق منه الرؤى السخية والاحاسيس العديدة التي تنهض صوب هدف بنائي كبير . تستشعره ولكنك لا تستطيع ان تقبض عليه بسهولة او تلخصه او تعتصره ، لان القصة هنا كالحياة الحقة العصية المستباحة في آن . اما في (تنويعات على لحن الحب) فاننا نحس بذلك التجاور الهندسي المحسوب الذي لا يخرج عن الهدف ولا يحيد ، ولا يقدم لنا سوى هذه المجموعة المحددة من التنويعات على لحن الحب .. غير ان هذا لا يعني ان القصة كانت شديدة الاحكام شديدة العقلية ففيها كما ذكرت بعض اللمسات الحساسة .. وفيها ايضا الكثير من التزيدات التي لا مبرر لها ولا وظيفة .. وخاصة هذا التحديد القاطع للتواريخ ، وهذا الجو الميلودرامي الذي يرين على نصفها الاخير .

القصة الاخيرة في العدد هي قصة نبيل مهايني (احلام الفجر زنبق اهوائه) وهي اول قصة اقرأها له . وتقف هذه القصة في منتصف الطريق بين القصتين السابقتين وان كانت اقرب كثيرا الى القصة الثانية . لانها تصدر من منطقة الذهن مثلها وان كانت اكثر تلقائية واقل احكاما من الناحية البنائية . ومن ثم فانها اقل نضجا من قصة نعيم عطية . فالمفروض ان هذه القصة مكتوبة بالضمير الاول . وانها تترك واجهة القصة لشخصيتها الرئيسية تحكي وتقدم لنا الحدث من خلال حدقيتها . غير ان هذا لا يحدث بصورة ناجحة . اذ يتراوح القص بين منطق الشخصية ومنطق الكاتب . وينجذب مجرى القصة الى هذه مرة والى تلك اخرى . وثمة جملة في القصة يقولها بطلها قرب النهاية احسست وكأنها تعبر كثيرا عن وجهة نظري في القصة نفسها عندما يقول « وتذكرت بيت شعر قديم.. صح مني العزم والدهر ابى . آه يبدو ان عزمي هو مجرد عزم ادبي . او انه عزم اخرق يخلقه نبض القلب او توتر عصب . وتخونه الدماء المعنية والاطراف » .. احسست بهذه الجملة وكأنها تقييم ذاتي من بصيرة الكاتب النقدية لعمله القصصي . فبين النوايا الطيبة التي تبرق واهنة شاحبة احيانا تحت جلد بعض الكلمات ـ لا الاحداث ـ وبين ما تحقق بالفعل مسافة طويلة كتلك الممتدة بين العزم الادبي والدماء الحية .

ففي القصة اشارات كثيرة الى الضياع وفقدان الذاكرة والهوية والارادة معا . والى الارتباط المعذب بالوطن في المنفى او على الاقل في الغربة . والى مأساة حرب حزيران واكداس الاشلاء البشرية البريئة الممزقة بالنابالم .. والى اهمية الاصرار والمثابرة والى اشياء اخرى .. ولكنها تظل مجرد اشارات جزئية عاجزة عن خلق عمل فني متكامل يمارس على القارىء سحر العمل الفني القادر على الزج به في قبضة رؤاها .. وهذا راجع في اعتقادي الى افتقارها لما يعتبره البعض تعريفا للقصة القصيرة وهو وحدة التأثير . وعدم تركيزها على اللحظات الشعرية التي كانت تبرق في افق القصة لبرهة ثم ما يلبث الكاتب ان يجهضها باقحامه نفسه على منطق الحدث والشخصية .

القاهرة — **صبري حافظ**

* * *

تتمة الابحاث

وكانت مؤامرات التوطين ، والتي واجهها الشعب الفلسطيني ، ومؤامرات تصفية القضية ، والتي لم تتوقف حتى الان ، وبدلا من مناقشة الظروف الموضوعية والعمل على توسيع رقعة النضال العربي من اجل الوحدة العربية ، طبقا للظروف التي تواجهها القوى الثورية في كل قطر عربي ، جعل من الوحدة العربية ـ امل الجماهير ـ قيدا على حركتها ونضالها ،بتبنيه مفهوما تجريديا ، وبقفزة على الواقع ، والذي ادان به كل انجازات ثورية ونضال جماهيري ، لانها ليست سوى تكريس للتجزئة والاقليمية ، وحاول بذلك ايضا تغييب الشعب الفلسطيني عن قضيته ، واعاد من جديد فكرة الوصاية ، باسم الوحدة العربية ـ هذه المرة ـ تلك الوصاية التي اعلنت الثورة الفلسطينية رفضها لها ، سواء كانت وصاية دولية او وصاية عربية ولكن الدكتور عصمت جعلها وصاية قومية ، وسد الطريق امام النضال الفلسطيني ، بل وعارض دعوة الثوار الفلسطينيين الى الدولة الديموقراطية .

ومن خلال ما طرحه الدكتور عصمت كثيرا ما نلاحظ الغموض، والتضارب في بعض المواقف ، فمثلا ، يقول : « وهكذا نعرف من الان . ان فلسطين لن تتحرر في غيبة دولة الوحدة وانها لو تحررت لن تستطيع ان تحافظ على تحررها الا في ظل دولة الوحدة » . (الآداب ـ مايو ـ صفحة ١٤٥) وفي الصفحة التالية (١٤٦) يقول : « ولما كانت الوحدة العربية الشاملة لا تقوم الا بعد التحرر الكامل لكل اجزاء الوطن العربي ، فان التحرر يشكل المرحلة الاول مناستراتيجية النضال من اجل الوحدة ، وهي استراتيجية ملزمة للمناضلين في كل جزء : التحرر كمرحلة اولى من نضال غايته الوحدة ، وهكذا تدخل معركة تحرير فلسطين في نطاق المرحلة الاستراتيجية الاولى من النضال القومي من اجل الوحدة العربية ، مرحلة التحرر ، ويصح القول بأن تحرير فلسطين هو الطريق الى الوحدة بشرط ان نفهمه على

انه طريق دخول فلسطين الى دولة الوحدة العربية ». وفي نفس الصفحة – ١٤٧ – يقول : « الغزو الصهيوني موجه الى الامةالعربية، فهي الطرف الاصيل في المعركة ، وهذا يقتضي ان تكون قواها في المعركة قوى قومية ملتحمة » . .

ويرى ان : « الاقليمية نقيض للقومية .. وتتجسد هذهالاقليمية في الموقف الاقليمي من المشكلات العربية ، ومن معركة تحرير فلسطين، بوجه خاص ، لان الاقليمية متصدية فعلا للمعركة ، دفاعا عنفلسطين او دفاعا عن الاجزاء التي احتلتبعد ١٩٦٧ ولكن من موقف اقليمي .وقد قلنا دائما ونقول الان ان الاقليمية فاشلة » .

وبالرجوع الى ما نشره الدكتور عصمت في عدد يناير الماضي من مجلة الآداب ، تحت عنوان « المقاومة من وجهة نظر قومية » نجد كلاما مختلفا ايضا : –

فهو يقول : « ان المعركة مستعرة وليس مقبولا قوميا التخليعنها لفتح معركة الوحدة ضد الاقليمية » صفحة ٨ ، ومع ذلك فتح هذه المعركة في نفس المجلة بعد خمسة اشهر فقط .

ونجد ما هو مرفوض عند الدكتور عصمت في عدد مايو . كان مقبولا في عدد يناير ، فلم تكن الاقليمية فاشلة ، ولم تكن دولة الوحدة هي شرط تحرير فلسطين ، ولم يجد ضرورة ان تكونقوى الامة العربية في معركة قوى قومية ملتحمة ، ولم تكن الاقليمية نقيضا للقومية ، بل كانت قوى حليفة في عدد يناير .

ففي صفحة ٩ من عدد يناير يقول : « ونحن نرى بوضوح ان لمعركة تحرير فلسطين مرحلتين :

١ – المرحلة الاولى . والهدف : ازالة اثار العدوان ،والقوى الرئيسية ، القوى القومية التقدمية المقاتلة والشعبية ، والقوى الحليفة:المنظمات الجماهيرية الاقليمية المقاتلة ، الدول العربية، القوى الماركسية في الوطن العربي ، قوى المعسكر الاشتراكي (دوليا) ،قوى الحركة التحررية العالمية .

٢ – المرحلة الثانية ، الهدف : تحرير فلسطين وتصفية الوجود الاسرائيلي .

القوى الرئيسية : القوى القومية التقدمية المنظمة المقاتلة الشعبية .

القوى الحليفة : القوى الاقليمية « الفلسطينية »

وحدد الدكتور عصمت « انه لا يجوز تحت اي ظرف اثارة معارك مع القوى الحليفة وفي كل مرحلة ، فلن يستفيد من هذا الا العدو المشترك ، ان الوقوف موقفا عدائيا ، دعائيا او حركيا ، ضد اية قوى مقاتلة او مشتبكة او مجابهة ، عسكريا او فكريا او سياسيا لقوى اعدائنا وحلفائها خطأ تكتيكي مدمر في هذه المرحلة » ولا ندري ما الذي حدث حتى يتغير هذا الموقف فيما جاء في مقاله في شهر مايو الماضي . والمراحل التي خططها في عدد يناير لتحرير فلسطين، لا نجد لها اثرا في عدد مايو ، بل نجد عكس ذلك تماما – في عدد مايو – « بانه لا يجوز ان نتنازل او نتراجع عن هدف الوحدة العربية من اجل النصر التكتيكي في اي معركة ولو كانت معركة فلسطين » .

ثم يبقى سؤال، حول علاقة الثورة الفلسطينية بالثورة العربية، ويصر بعض الكتاب – منهم الدكتور عصمت – على تصوير هذه العلاقة بانها مقاومة اقليمية محكوم عليها بالفشل ، لانها ليست قومية ولا حل امامها سوى دولة الوحدة ..» الخ .

وقد كنا نود ان يكون النقاش حول حقيقة موقف الثورة الفلسطينية – لا بالتصور – ولكن من خلال الموقف المعلن والممارس عمليا ، حتى يكون النقاش مفيدا ، والاغرب من ذلك ان الدكتور عصمت يعطي احكاما قاطعة عن الثورة الفلسطينية ومستقبلها واقليميتها ، في الوقت الذي يعترف فيه – اكثر من مرة – « اننا لا نعرف كثيرا عن حقيقة المنظمات في الساحة » (الآداب – عدد يناير ١٩٧٠ صفحة ٧) واكد ذلك ثانية في نفس العدد صفحة ٦٢ .

ولنعد للسؤال ، عن علاقة الثورة الفلسطينية بالثورة العربية – ولن نعيد ما اكدته جميع المصادر التاريخية من ان كفاح عرب فلسطين كان عربيا منذ بداية هذا القرن – بل نناقش موقف الثورة الفلسطينية التي فجرتها طليعة الشعب الفلسطيني في اول يناير عام ١٩٦٥ .

فمن بين فصائل الثورة من يقف موقف الاستاذ عصمت سيف الدولة والتي تمثله « جبهة التحرير العربية » ولم نجد اي منظمة من المنظمات الفلسطينية في الساحة ، تأخذ الموقف الاقليمي – كما يتصور الدكتور عصمت – بل الجميع يحرصون تماما على ارتباط الثورة الفلسطينية بالثورة العربية ، وقد ووجهت حركة التحرير الوطني الفلسطيني « فتح » بما سمي باتجاهها الاقليمي منذ نشأتها، كما ووجهت من قبل المدافعين – اليوم – عن الوحدة ومن جميع التنظيمات السياسية العربية ، بما سمي بتوريط الامة العربية .. الى آخر التهم المعروفة في حينها .

وتغير موقف الجميع – على ضوء احداث يونيو ١٩٦٧ – لتبدأ عمليات الوصاية والتنظير ومحاولة احتواء الثورة . فماذا قدمت فتح عن علاقة الثورة الفلسطينية بالثورة العربية ، لنرى حدود الموقف الاقليمي ، الذي يثار حوله النقاش ؟

في البيان السياسي الاول عام ١٩٦٥ جاء فيه : « لقد تحركنا من منطلق فلسطين ، مرتبط بتربة الوطن ، وخير ما يدفعنا ايماننا بأن هذا هو الطريق السليم لاخراج قضيتنا من الدوامة التي عاشت فيها ، معتمدين على امتنا العربية وكفاحها المشترك » .

وفي البلاغ العسكري الاول : « ايمانا منا بواجب الجهاد المقدس وايمانا بموقف العرب الثائر من المحيط الى الخليج .. »

ومن منطلقات حركة فتح : « تؤمن الحركة ان مادة هذا الكفاح المسلح هو الشعب العربي بأسره ، وهي تدرك ابعاد معركة التحرير الداخلية والدولية ، وترى ان الشعب العربي في جميع اقطاره، وعلى اختلاف هذه الطاقات يجب ان تجند لخوض المعركة المصيرية ، ولكنها تؤمن في الوقت نفسه ان الشعب العربي الفلسطيني هو رأس الحربة وطليعة الكفاح ، ومن هنا كانت مسئوليته في شق طريق الكفاح امام الجماهير العربية ومواصلة القتال حتى النصر » .

وعن علاقة الثورة الفلسطينية بالثورة العربية ، نشرت حركةفتح: « ان الوجه الفلسطيني والوجه العربي لثورتنا ، هما وجهان لقطعة نقدية واحدة ، وان اي فصل بين هذين الوجهين سيفقد القطعة قيمتها الحقيقية والاعتبارية على حد سواء ، ان الاجواء العربيةهي الرئة التي تتنفس منها هواء نقيا ، اننا نتحرك في ارض عربية ، ونتدرب في الارض العربية وتتنقل اسلحتنا داخل البلاد العربية ونتلقى مساعداتنا من الشعب العربي ،... ان نضالنا القطري الفلسطيني الحتمي الانتصار هو الطريق المعبد الوحيد لانتصار نضالنا القومي » .

وتحت عنوان « نضالنا القطري » توضح حركة فتح ، فهمها للنضال القطري وفي تحليلها للموقف بعد الانفصال (١٩٦١) :« لقد انصرف الفرد عن الاستفادة بالمعطيات القطرية ، واستخدام الشعارات القومية اداة في نضاله الثوري ،فكان نضاله مجرد ترديد لهذه الشعارات ، مع الدعوة لتحقيقها والقيام بمظاهرات تأييد لها ، ان ممارسة الانسان العربي لنضاله الثوري من خلال قطره الذي يعيش فيه يزيد عطاء وقدرة ، ونموا في الوعي ، وكان البعض يرى ان العمل على اساس قطري سيقود النضال الى الاقليمية العتيقة ، وهذا من شانه ان يكرس التجزئة ويضرب الاهداف القومية ، والحقيقة ان احتمال انحراف النضال « القطري عن اهدافه القومية وارد في حدود معينة ، والشرط الاساسي لعدم انحراف النضال القطري عن اهدافه، هو التزامه الواعي في حدود الاطار التحرري ، بمعنى ان يحرر القطر نفسه من العوائق التي تحول بينه وبين الالتقاء مع الاقطار

الأخرى لتحقيق الوحدة والعدالة الاجتماعيـة ، فان كان القطـر مستعمرا لا بـد ان يخوض قبل كل شيء معركة التحرر من الاستعمار، ان ارتداد الانسان العربي الى مكانه الطبيعي من المعركة القومية هـو الاساس والمنطلق السليم للنضال القومي الواعي ، لقـد كان النضـال القطري للشعب العربي في الجزائر اوعى من اي نضال عربي آخرعلى المستوى القومـي » .

وفي الدورة السابقـة للمجلس الوطنـي الفلسطينـي الـذي ضم – لاول مرة – ممثلين عن كافة – فصائل الثورة ، جاء في بيانه الاخير (٤ يونيو ١٩٧٠) : « ولما كـان النضال الفلسطيني ينطلق من الايمـان بوحدة الشعب في الساحة الاردنية – الفلسطينية وبأنشعب فلسطين جزء من الامة العربية وبأن فلسطين جزء من الارض العربية، فقد اقـر المجلس اتخـاذ كافـة الاجراءات اللازمة لتثبيت هذا المبـدأ على كافـة المستويات السياسيـة والتنظيمية والجماهيرية والنقابية في هذه الساحـة مع القوى الوطنية في الضفة الشرقية وتشكيـل لجنـة وطنية عليـا تضم ممثلي الثورة الفلسطينيـة والقوى الوطنية الاردنية ، واتخذ المجلس ايضـا تأكيـدا لهذا المبدأ الاساسي قرارا آخـر بتأليف لجنـة مماثلـة مع القوى الوطنية في لبنان » .

ومع ذلك فما زالت هناك بعض الفئات – تحاول ان تحاصر الثورة الفلسطينية ، وتفرض عليهـا وصايتهـا ، دون ان تسأل نفسها ، مـاذا قدمت لهذه الثورة ، وماذا فعلت جميع القـوى يـوم ان امتلأت السجون العربيـة بالثوار الفلسطينيين ، واسيلت دماء الشهـداء برصاص عربي على الحدود . ومن محاولات الحصار التي ظهـرت أخيرا ، ما يطلق عليه قطريـة الثوريـة ، والذين يثيرون هذا ينطلقون جميعـا من منطلق واحد هـو من ليس معنـا فهـو مخطيء ، وضـد الوحدة العربيـة ، وضد النضال القومي ، عقلية قطرية .. الخ.

وهؤلاء – الذين يقفون عند رفع شعـار الوحـدة ، دون ممارسة نضالية – يعطون لانفسهم الحق في الوصايـة على الجماهير العربيـة وعلى جميع القوى الثوريـة في الاقطار العربية ، والتي تمارس نضالها اليومـي من اجل الوحـدة العربية ، والتي هي اقدر على فهم واقعها القطـري والقومـي .

ويلاحظ ان هذا التيار يجعل الفكر القومي والدعوة للوحـدة العربيـة حكرا عليه دون غيره ، واي نضال خارج هذا التيار فهو مدان ومتهم،رغم ان هذا التيار ما زال يدور حول الافكار المجردة والمثاليات، ولن يعفيه ان ينادي بالوحدة ، التي هي امل الجماهير العربية ،فقد حولهـا الى لغز أو عصا سحريـة تحل جميع المشاكل وجميع القضايا، ولكنهم لـم يوضحـوا لنـا كيف ؟

وما يدورون حوله ويثيرونه اليوم ليس جديدا على الجماهير العربية ، فقد عرفته منذ سنوات طويلة ، وان أخـذ صيغا جديدة – طبقا لما حدث في المنطقة من تغير – ، وكمـا عجزت الجماهير عـن فهمه واستيعابه ، بسبب تجريده وتهويماته ، فقـد عجز هذا التيـار طـوال سنوات عـن ممارسة افكاره بشكـل عملـي وتطبيقي بين الجماهيـر العربيـة .

ولنعد الى العدد الماضي .

فكما عبر الاستاذ العالم عن وجهة نظره وتصديه لمقالات الاساتذة : عصمت سيف الدولة ، محي الدين صبحي ، مطاع صفدي ، فاننـا نجد في العدد الماضي وجهـة النظر الاخرى مـن خلال مقال الاستاذ مطاع صفدي ، وان اختلف اسلوب المعالجـة . وكمـا يقول : « لقد تصدى عبدالجليل حسن خاصـة الى مقال للدكتـور عصمت سيف الدولة « الوحدة العربية ومعركـة تحرير فلسطين » ومقالي شخصيا عـن منهج في ثورة ثقافية عربية » – نشر مقـال الاستاذ عبدالجليـل حسن في عدد يونيـو الماضي – .

حدد الاستاذ مطاع صفدي مناقشة الاستاذ عبدالجليل لمقـال الدكتور عصمت بأنهـا بيـن قطبين :« احدهما ما زال يتمسك بفكرة الثورة الاقليمية وينتمي الى نوع الماركسية التقليدية ، التي لا تزال تستريب بالوحدة العربية ، والقطب الآخر ، وهو الذي يتابع تعلقـه بثوريـة الوحدة كمدخل الى كل ثوريـة اخرى افقيـة وعميقة » .

ونختلف مع هذا التقسيم الذي يحرص عليه الاستاذ مطاع ، لان الثورات التي قامت في المنطقة العربيـة كانت جميعهـا – في البداية على الاقل – ثورات اقليمية ، ولم يكـن لاي منهـا انتماء الى نـوع الماركسيـة التقليدية ، ولا ادري كيف يصنف الاستاذ مطاع ثورة ٢٣ يوليـو ، هل هي ثورة اقليمية ،ام ثورة قومية ؟ أم أنهـا بدأت اقليمية ومن خلال نضالهـا ومعاركهـا الدائمة مع الاستعمار والصهيونيـة اكتسبت صفتهـا القوميـة ؟ وايضـا الثورة الجزائريـة، والثـورة الفلسطينية ؟ ما نصنيفهمـا ؟ وهل هناك ثورات اقليمية بالمعنـى المطلق في العالم العربي اليـوم ؟

نقطـة اخرى ، وقد كنت اتمنى ان يتمهل الاستاذ مطاع قبل ان يتهم كتاب عدد يونيو بمـا توجه به الاستاذ ادونيس « ارجوكـم ان تقرأوا قبل ان تنقدوا » ويقرأ فعـلا ما جاء بمقال الاستاذ عبدالجليل، بدلا مـن اطلاق الاحكام على الناس وتصنيفهم كما يريد ، لا كما هم .

فمثلا ، يقول الاستاذ مطاع :

« ان الناقد (عبدالجليل) يأخذ على الكاتب (عصمت) منطلق المقال ومختلف القضايـا التي يطرحهـا ، ولا يرى في دعوته الـى تأكيـد النضال الوحدوي كسبيل أساسي لتحرير فلسطين ، الا خرافة ، ووهما ، وبحسب تعبيره فان هذا الكاتب هـو من أصحاب اليوتوبيا وانه لامر عجيب حقـا ان يصبح التأكيد علـى الوحدة العربية وهما وضلالا ، وعيشا خارج المرحلة التاريخية ، كما يقول عبدالجليل حسن، فمـا الذي حدث حقا ، حتى اصبحت قضية فلسطين تناقض قضية الوحدة العربية ، وأن العمل للثانية ما هـو الا مزايدة وتهويم فـي العقائديات المجردة وخروج من التاريخ .. هكذا . ان عبدالجيل حسن يقول في بدايـة نقده ، انه ما دامت لا توجد دولة وحدوية فانه لا فائدة من استخدام الوحدة في معركـة تحرير فلسطين ، وبالتالي فانه يتصور ان العرب يمكنهم في حالتهم الحاضرة ، تحرير فسطين ولذلك فهـو يعتبر كل الكلام الذي قاله الكاتب بالاستناد الى جميع تجارب الهزيمة السابقة،حول تكرار الهزيمة بدون الوحدة ، او وحدة النضال على الاقل يعتبـر رهانا على الهزائم في المستقبل » .

هذا ما قاله الاستاذ مطاع عى انه جاء بمقال الاستاذ عبدالجليل حسن ، فهل كتب هذا عبد الجليل فعلا ؟

في عدد يونيو صفحة ١٣ ، يقول عبد الجليل: « كل ما قاله الكاتب عـن الوحدة العربيـة وما تحمله من امكانيـة هائلـة من اجل تحرير فلسطين من الكيـان الصهيوني كلام صحيح بشكل مطلق . ولكـن هذه الوحدة ودولتهـا ليست قائمة فعـلا ومن ثم فهي غير مستخدمة فـي المعركة ، وما زالت هدفـا على الشعوب العربيـة ان تسعى اليه وتناضل من اجله ، ولا يكفي قط ان نعلق الهزائم العربيـة بغياب هذه «الوحدة» .

وفي صفحـة ١٤ يقول عبدالجليل :« وكلامه عـن الامكانية التحررية لدولة الوحدة كلام صحيح تمامـا ، ولكنه ينقد هدفا عليه ان ندعو ونعمل من اجـل تحقيقه » .

وحدد عبدالجليل ثلاثة ابعاد للقضية الفلسطينية : ١ – الطابـع الاستعمـاري والدولي للقضية ٢ – الطابع العربي وبروزه بشكل ظاهر على الطابع الفلسطيني ٣ – البعد الفلسطيني ويقـول « القضيـة الفلسطينية شانهـا شأن اي قضية عربيـة لهـا طابعهـا القطري المباشر وطابعهـا القومي العربي العام » .

وعذرا، للاطالة بالاستشهاد بالفقرات المطولة، حتى لا اتهم بانتزاع بعض العبارات من السياق .

وقد كـان اجدى وانفع للاستاذ مطاع ان يقرأ ما كتبه الاستاذ عبد الجليل ، ويناقش فعـلا ما كتبه ، لا كمـا تخيل انه كتبه بدلا من البحث حول تصنيف الكتاب واتساءل ، لماذا يصر الاستاذ مطاع على تشويه فكر

وموقف الاخرين ؟

ولنتابع ما جاء في مقال الاستاذ مطاع ، يقول : « ونظرة الى ما يطرح في سوق العقائديات المتحركة داخل صفوف المقاومة توضح وجود هذه النزعة الجديدة الاقليمية الفلسطينية « التقدمية وتسفيه وحدة النضال العربي لتحرير فلسطين واتهامه بالشوفينية » .

وانساءل – ثانية – لماذا يصر الاستاذ مطاع على تشويه الثورة الفلسطينية ، ولماذا الاصرار على الوصاية على الشعب الفلسطيني وطليعته الثورية ؟ وليقل لنا الاستاذ مطاع ماذا قدمت جميع التنظيمات والمنظمات والاحزاب العربية للقضية الفلسطينية والشعب الفلسطيني ؟ اما القول بتسفيه وحدة النضال العربي لتحرير فلسطين واتهامه بالشوفينية ، فنريد أن نعرف ، اي منظمة من المنظمات العشر في الساحة الفلسطينية تقف هذا الموقف ، بدلا من التشكيك واطلاق الاحكام .

ثم يعود فيقول : « واليوم في معركة المقاومة ضد اسرائيل ، تقدم فلسفة المقاومة وكأنها اصبحت هي البديل عن كل شيء » ولا ندري ما ذنب الثورة الفلسطينية في ذلك ، فالذين حاولوا خلق افتعال صدام بين ثورة ٢٣ يوليو والثورة الفلسطينية ، وحاولوا ان يجعلوها بديلا عن الثورة العربية ، كانوا مجموعة من كتاب مجلة « مواقف » وقد ناقشنا ذلك في عدد يناير ١٩٧٠ من مجلة الكاتب ، كما ناقشه الاستاذ مطاع في نفس الشهر في مجلة « الآداب » فما ذنب الثورة الفلسطينية ؟

وبقوله : « فمن سيصنع فلسطين العربية الجديدة الا القوة العربية الوحدوية التقدمية ؟ ومن اين لنا بهذه القوة ، ان لم نشعل ثورة الوحدة الجماهيرية النضالية » .

وهنا اصرار على تغييب الشعب الفلسطيني ، وعدم اعتراف بما يقوم به الآن ، بل حكم على مستقبله أيضا . ولا فائدة « ان لم نشعل ثورة الوحدة ... » ولم يقل لنا الاستاذ من الذي سيشعلها ؟ ومتى ؟ وما دور الثورة الفلسطينية وفاعلية عملياتها حتى يتم ذلك ؟

وبنفس الاسلوب ، جاء رد الاستاذ مطاع على مقال الاستاذ جورج طرابيشي (عدد مايو) والذي نتفق مع الاستاذ العالم في تعليقه عليه ، حيث :« نعرض بمنطق علمي سديد واحساس عميق بالمسئولية الثورية للابنية الفكرية المثالية والشطحات النظرية عند الدكتور عصمت سيف الدولة والاستاذ مطاع صفدي ثم الدكتور نديم البيطار ، فيفضح جذورها المعادية للفكر العلمي ، المتخلفة عن رؤية قوانين الواقع وتناقضاته الحية ، وحركة الجماهير الموضوعية ، والمقال نموذج طيب للصراع الفكري المسلح بالرصانة والعمق والوعي المستنير المسؤول ».

وبدلا من ان يرد الاستاذ مطاع على ما جاء بمقال الاستاذ طرابيشي ردا موضوعيا ، اذا بنا نفاجأ بسيل من الهجوم والاتهامات للاستاذ طرابيشي ، واعتبر طرابيشي أنه « هاجم المثقفين العرب » واعتبر ذلك حملة مركزة على موقفهم القومي ، وانه انتزع العبارات متعمدا عن سوء نية .

وان كتاب « الثوري والعربي الثوري » الصادر – منذ عشرسنوات ، وكأنه اعتذار عما جاء به ، والا ما اهمية تحديد تاريخ صدوره ، ولو كان الاستاذ مطاع لا يوافق على بعض او كل ما جاء به ، لكان عليه ان يعلن ذلك ولا عيب في هذا ، بدلا من القاء التهم على جورج طرابيشي « يوم كان جورج نفسه ما زال غارق في الفكر القومي السديمي الذي يشتمه الان ، بعد أن احترف ترجمة الماركسيات ».

ثم يقول الاستاذ مطاع عن جورج – « انه يعيش الآن في بحبوحة الماركسية » !

ما معنى هذا ؟ وانه يساهم بفوغائية الصخب ويمارس التشويه ، والسبب ان جورج لم يرجع الى كتب عديدة اخرى – للاستاذ مطاع – ولكن ماذا عن الكتاب الذي اشار اليه طرابيشي ؟

واعتبر جورج يبشر بافكار غيره ، ولجأ الاستاذ مطاع الى « الاسطوانة القديمة » بقوله : « فئة من الماركسيين الجدد » .. وبالتالي لا بد ان يوصف « زميله » عبدالجليل حسن بأنه ماركسي ، وكذلك الشرقاوي ، واصبح جورج « وزمرته » ..

ونتساءل – للمرة الثالثة – لماذا يصر الاستاذ مطاع على وصف كل من ينقده بأنه ماركسي ؟ وما الذي يستهدفه بذلك ؟ وهذا الموقف يتكرر من الاستاذ مطاع – على صفحات هذه المجلة – منذ اكثر من عشرسنوات ، وهل يظن ان الماركسيين فقط – هم الذين يختلفون معه في الرأي ؟ ام يظن أنها تهمة يلصقها بالآخرين ؟ الحقيقة اني عاجز عن فهم مثل هذا الاسلوب في المناقشة .

وعن الدكتور نديم البيطار يقول الاستاذ مطاع :« لقد كان ذنبك علميا انك حاولت ان تعطي لهم علما اجتماعيا كاملا للثورة ، وذنبك سياسيا ، وهذا هو الاخطر لدى بعض المتمركسين انك وحدوي ، وانك قد اعلنت في مقال اخير لك انه لا بد من الارتباط بالثورة الناصرية الوحدوية » .

وقد حاول الاستاذ مطاع بتعليقه هذا ، بعد كلمات الاستاذ عبد الجليل ، ان يوهم القارىء ان هؤلاء اعداء للوحدة ، كما هم اعداء لثورة ٢٣ يوليو . ومن هنا جاء موقفهم من الدكتور البيطار .

والقراء العرب – خاصة في مصر – يعرفون ما كتبه ويكتبه عبد الجليل منذ اكثر من خمسة عشر عاما ، وخاصة ما يكتبه الآن – ومنذ سنوات طويلة – في مجلة الكاتب القاهرية .

وحين نكتب عن ثورة يوليو ، نكتب بمسئولية كاملة تجاه جماهيرنا ، ومن داخل الثورة نفسها ، وليس من خارجها ، وتصدينا في مجلة الكاتب لما نشر في مجلة مواقف ، في عددها السادس (ديسمبر ١٩٦٩) عن ثورة يوليو وعن الثورة الفلسطينية بفهم للمسئولية وبوعي بطبيعة المعركة التي نخوضها ، وبلا حساسية من شيء ، ولم نقف عند اكتشاف من الاحراج الفلسفي بين كتاب مواقف ، ولكن تساءلنا – وما زلنا – لمصلحة من نهاجم ثورة ٢٣ يوليو ؟ ولماذا في مثل هذه الظروف ، ومن الاعداء والاصدقاء في المعركة ، وما موقف هؤلاء الكتاب من القضايا الحقيقية مثارة ؟ خاصة المؤسسات الاميركية في المنطقة العربية ، ورفضنا – ولابد – ان توصف جماهيرنا بانها غير ثورية ، في الوقت الذي تتحمل فيه هذه الجماهير عبء النضال الوطني والقومي ، ويقدم ابناؤهم الدماء – يوميا – على ضفة القناة ، من اجل التحرر والوحدة العربية .

والغريب ان الاستاذ مطاع في مقاله عن « ثورة ٢٣ يوليو في مجلة « مواقف » (يناير ١٩٧٠) لم يكن رأيه في الدكتور البيطار كما جاء في العدد الماضي من الآداب .

وجاء تعليقه – في يناير – على مقال الدكتور البيطار :« ان مقالا وحيدا ، حاول ان يتضامن موضوعيا وبطريقة كاتبه الخاص مع هذه الثورة – ثورة ٢٣ يوليو – وهو المقال الذي كتبه نديم البيطار احد نجوم الموجة الجديدة من مفكري ما بعد الهزيمة » .

وقال عن البيطار : « غالبا ما تطغي كثافة المراجع واقوال المفكرين من كل حدب وصوب ، على جوهر الموضوع الاصلي ، فيخرج القارىء معجبا بمعرض افكار الآخرين ، دون ان تظل في ذهنه سوى اصداء التقريرات التي يكررها الكاتب وهي كلها مشتقة من مصطلحات الثورية والاجتماعية والعلمية والوحدوية والتحررية ... الخ .

ويقول الاستاذ مطاع ايضا : « وعلى الرغم من انني لا انافس الدكتور البيطار فيما يثبت ، فأنني أشعر ان منطلقاته الفكرية ، وتسلسل المقدمات واساليب البرهان التي اتى بها ، ليدلل على صحة تلك الحقائق ، لا تتطابق موضوعيا ، أو انها تظل غالبا في مرتبة النظر ، ولا تتفاعل مع معطيات التجربة العربية من داخلها ، وهي تلك الخاصة التي طبعت كتابات الدكتور البيطار فيما يتعلق بالايديولوجية العربية دائما » . وان الدكتور البيطار « على الرغم من

شدة احتفائه بالعلمية فانه يبدو غالبا مفكرا ارسططاليسيا ، يبين البرهان على الجزئي بالكلي ، فيذهب دائما من العام الى الخاص وهذا العام ليس قانونا استقرائيا ، بقدر ما هو تعميم نظري مجرد ، يصادر على نوع من السمات الاولية » . ولا أدري كيف اصبح الدكتور البيطار بعد ذلك « علميا ، حاول ان يعطي علما اجتماعيا كاملا للثورة».

اما الحديث عن ثورة ٢٣ يوليو وفائد نضالها عبد الناصر . فيقول الاستاذ مطاع - في عدد يناير - « ان ظروف الهزيمة قد برهنت على ان شخصية جمال عبدالناصر لم تكن كلها شخصية الثورة المصرية، وان رئيسها كان في احسن الاحوال رمزا لتيار فيها ، تصارعه تيارات اخرى الى حد شرخ الثورة واجهاضها » .

وعذرا للقارىء - فقد أطلنا في الحديث والمناقشة ، بتفصيلات عديدة ، لا لشيء الا لاهمية القضايا ، وتوضيح بعض المواقف .

ونعود لموضوعات العدد الماضي ، فتحت عنوان مناقشة مقالات عدد الآداب الممتاز - الفن والنقد العقائدي ،كتب الدكتورعبدالحميد ابراهيم، وقد حاول التصدي لما يسميه النقد العقائدي ، فوقع في اخطاء كثيرة في فهمه للفن ووظيفته ، ونفى ان يكون للفن وظيفة ، لانها نظرة نفعية لا تصدر عن احترام الفن كفاية ، ويدافع بحرارة عن ما عرف بنظرية الفن للفن ، وهو يحرص على تفرد الاديب وسمعه لنداءات ذاته ، والفن في رأيه « يخضع لنزوة الالهام » والجمال هو المقياس الوحيد ، و« الفنان بمفهومه الواسع يتخطى العقائدية فهو يحطم الزمن ويصعد فوقه » وامثلة عديدة ساذجة لتصوره عن الفن، فهو ينفي ان يكون للفن اي وظيفة او دلالة اجتماعية ، كما يجعل الفنان شيئا مجردا « يدرك القصور الكوني » !

ويصنف الادباء والفنانين بطريقة غريبة ، لا لشيء الا ليختلف مع من يسميه نقدا عقائديا ، فيقول :« ان ما يرون وجود ليروزولا وكافلما وبيكيب وجرييه وغيرهم من الاسماء التي تمثل الاتجاهات التي انتهت الى طريق مسدود عند - فيشر ، لا تقل ان لم تزد اهمية في عالم الادب عن جوركي وبرخت ومايكوفسكي وايلوار وماكارنكو وشولوخوف ، لان المقياس هنا هو مقياس الجمال لا مقياس الموقف السياسي » .

وكأن بريخيت وشولوخوف ومايكوفسكي وغيرهم ، ليسوا فنانين، والشيء الذي جعلهم فنانين - في نظر النقاد العقائديين طبعا - هو الموقف السياسي ، وهذا كلام ساذج غريب .

والمشكلة في رأيي انه مستفز لا ادري لماذا وغاضب على كل فنان عقائدي او ناقد عقائدي ، لدرجة انه يهاجم رواية الارض للكاتب عبد الرحمن الشرقاوي ، لان ناقدا عقائديا امتدحها ، وتخلى الدكتور عبد الحميد ابراهيم عن مقياس الجمال ، وكنت افهم - بمقياسه - ان يقول ان رواية الارض ليست فنا على الاطلاق ، من وجهة نظره ، لكن « انها ذات طابع ديناميكي مع انها تقوم على تزوير الواقع وتقديم القرية المصرية في صورة بعيدة عن الصدق الواقعي » . فتختلف مع وجهة نظره هذه ، ليس اعتمادا على رؤية ذاتية ، وليست بمقاييسه المتضاربة والمشوشة ، ولكن اعتمادا على الصدق الواقعي كما نراه، وعلى ارتباطنا وفهمنا للقرية المصرية ، لا كما رأى الدكتور عبد الحميد ابراهيم .

وفي هدوء وموضوعية ناقش الاستاذ محمد دكروب ، الاستاذ ادونيس ، حول الثورة والشعر الثوري ، وحدد من خلال كتابات لادونيس موقفه من التراث وهو يتناقض مع ما قاله أدونيس في عدد يونيو ، ويرى الاستاذ دكروب فيما يتعلق بالموقف من تراث الماضي ، « يعاني مفهوم ادونيس التشويش والتردد والتناقض وعدم الوضوح النظري ».

ويرى ان تصحيح الخطأ في النظرية وفي الموقف هو دليل حركة وتطور ، وان الاعتراف بهذا لا يعد في عصرنا ، تراجعا او « سوء فهم » بل هو موقف علمي وعلامة تفتح فكري صحي » .

وعن الشعر والثورة ، يرى الاستاذ دكروب ان « الجماهير هي الحلقة المفقودة في تصور ادونيس للعلاقة بين الشعر والندوة، لهذا لا يزال تصوره ، عاجزا عن رؤية ذلك الترابط العضوي ، الضروري بين الشعر الثوري والحركة الثورية . وهذا التصور ضد الديالكتيك ، انه تصور مثالي ، ميتافيزيقي ، بقدر ما هو فهم ميكانيكي جامد للعلاقة بين الشعر والثورة » .

ومن المقالات الادبية الهامة في العدد الاخير ما كتبه الاستاذ فاضل تامر «من الفنائية الى الدراما في شعر صلاح عبدالصبور » وهو بحث ممتاز ، تتبع فيه الكاتب شعر صلاح عبدالصبور بجهد وفهم وحب من قصائده الاولى حتى مأساة الحلاج ، والتي يعتبرها حدثا طارئا في تطور الشاعر صلاح عبدالصبور الشعري ، وقمة تطوره الفني ، والتي تتبع « بروفانها » في قصيدتي « مذكرات الصوفي بشر الحافي » و« اقول لكم » ولم يكن اشتغال صلاح عبدالصبور الى الدراما مجرد مسألة تكنيكية شكلية ،بل ارتبط بفهم الشاعر العميق للتجربة الانسانية ، وقد استمتعنا بهذه الدراسة . فتحية للاستاذ فاضل تامر ، وعذرا للقارىء فيما أطلنا من مناقشات ، تصورا منا بأنه عمل مفيد، من اجل الوضوح والفهم .

القاهرة — جلال السيد